

MELOS

ZEITSCHRIFT FÜR NEUE MUSIK

JULI/AUGUST 7/8 · 1961

DER MELOSVERLAG MAINZ

MELOS

ZEITSCHRIFT FÜR NEUE MUSIK

Unter Mitwirkung von Dr. Gerth-Wolfgang Baruch herausgegeben von Dr. Heinrich Strobel

Erscheint Mitte jeden Monats. Preis: jährlich (12 Hefte) 14,- DM, halbjährlich 7,20 DM, vierteljährlich 3,75 DM zuzüglich Porto und Versandkosten. Einzelheft 1,50 DM. Im Falle höherer Gewalt keine Ersatzansprüche. — *Erscheinungsweise*: monatlich je ein Heft, im Sommer gelegentlich Doppelhefte. — *Anschrift* der Schriftleitung für Sendungen, Besprechungsstücke usw.: MELOS-Verlag, Mainz, Weihergarten 12, Telefon 2 43 43. Manuskripte, Noten und Bücher werden nur zurückgesandt, wenn Rückporto beiliegt. — *Abdruck* der Beiträge nur mit Genehmigung des Verlages. — Druck: Mainzer Verlagsanstalt Will und Rothe KG., Mainz.

INHALT DES SIEBTEN/ACHTEN HEFTES

Ernst Thomas: Was ist Aleatorik?	213
George Antheil: Präzisionsmusik	220
Kann man serielle Musik hören?	223
Ein Roundtable-Gespräch zwischen Claus-Henning Bachmann, Ernst Krenek, Franz Willnauer und Fritz Winkel	
Willi Reich: Hermann Scherchen — Gärtner der Musik	230
Das neue Buch	231
Ein zeitgenössischer Komponist über seine Zeitgenossen	
Blick in ausländische Musikzeitschriften	233
Melos berichtet	234
Henzes erstes Meisterwerk: die „Elegie“ des Gregor Mittenhofer in Schwetzingen / Zehn Jahre Nürnberger Woche des Gegenwartstheaters / Heidelberg: Die sieben Laster der Weiber getanzt und gesungen („La Buffonata“ von Wilhelm Killmayer) / „Lulu“ — Höhepunkt der modernen Opernwoche in München / Hannover: „Antigona“ als akustische Vision / Mahagonnys Fall ohne Aufstieg in Kiel / Düsseldorf preisgekrönte Goethe-Kantate endlich uraufgeführt / Boulez begeistert als Dirigent in Köln / Petrassis Flötenkonzert im Hamburger „neuen werk“ / Porzellan-Firma Rosenthal läßt Violinkonzert uraufführen	
Berichte aus dem Ausland	245
IGNM im Wiener Monstre-Festival / Jugoslawien nützt die Chance seiner kulturellen Freiheit aus / Zürcher Publikum von moderner Christus-Tragödie ergriffen / Ernest Bour koppelt in Straßburg „Il Prigioniero“ und „Oedipus Rex“ / Moderne Musik in zwei Pariser Konzertsälen sehr gefragt	
Blick in die Zeit	256
Die Schnulze trägt einen Smoking	
Moderne Musik auf Schallplatten	257
Neue Noten	257
Bilder	
Lea Ehrlich: Ol, 1959 / Etienne Hajdu: Ardoise, 1957 / Szene aus der Oper „Transatlantic“ von George Antheil, Frankfurt 1930 / George Antheil in Hollywood 1936 / George Antheil 1927 / Bernhard Heiliger: Vegetative Figur, 1955 / Hermann Scherchen (Charbonnier) / Hans Werner Henze: „Elegie für junge Liebende“ (Toepffer) / Kurt Weill: „Der weite Weg“ (Bischof & Broel) / Wilhelm Killmayer: „La Buffonata“ (Busch) / Carl Orff: „Antigona“ (Julius) / Ludwig Bus (Ramme-Klos) / Luigi Nono: „Der rote Mantel“ in Essen (Mangold) / Arnold Schönberg: „Die Jakobsleiter“ / Bohuslav Martinu: „Griechische Passion“ / Ernest Bour (Baruch) / Igor Strawinsky: „Oedipus Rex“ (Baur) / Italienische Erstaufführung des „marteau sans maître“ von Pierre Boulez in Rom mit Bruno Maderna und Carla Henius	

Anzeigen: laut Preisliste: 1/16 Seite = 20,- DM, 1/4 Seite = 300,- DM, Seitenteile entsprechend. Beilagen möglich. Verbilligte Gelegenheitsanzeigen laut Tarif. — Zahlungen: auf Postscheckkonto Stuttgart 310 38, auf Konto Nr. 135 10 bei der Commerzbank AG in Mainz oder durch Postanweisung an den MELOS-Verlag. — Bezug: durch jede Musikalien- oder Buchhandlung oder direkt vom MELOS-Verlag. — Bezugsbedingungen im Ausland: USA: 1 Jahresabonnement = 12 Hefte \$ 4,75 (einschl. Porto); Großbritannien: 1 Jahresabonnement = 12 Hefte £ 1.14.0 (einschl. Porto). Bestellungen an den MELOS-Verlag, Mainz, Weihergarten 12.

Was ist Aleatorik?

Ernst Thomas

Alea iacta est — Der Würfel ist gefallen — sprach Julius Cäsar, als er im Jahre 49 vor Christi den Rubikon überschritt. Mit dem Würfel war eine Entscheidung gefallen: indem nämlich Cäsar den Rubikon überschritt, eröffnete er den Bürgerkrieg gegen Pompejus, was entweder seinen oder des Pompejus Untergang bedeuten mußte: also eine geschichtliche Entscheidung, ein geschichtlicher Augenblick. Leider haben uns die Chronisten nicht überliefert, ob Cäsar diesen für ihn entscheidenden Entschluß vom Fall des Würfels abhängig gemacht hat, ob er dem Zufall blind vertraute, oder ob er von dem doch recht vermessenen Glauben besessen war, daß seine Hand, seine Entscheidung den Würfel, das Schicksal, den unerforschlichen Zufall regiere.

Was hat der zweitausendjährige Cäsar mit unserem Thema zu tun?

Er wurde nicht zitiert aus der Sucht nach dem Alten, aus der etwa der emsige Philologe den Tierschutzgedanken bei Plato nachweisen möchte. Sondern in seinem Ausspruch, der in den Zitatenschatz der Welt eingegangen ist, steckt jenes Wort *alea*, der Würfel, aus dem dann in einer nicht ganz glücklichen Weise ein neuer Begriff der Neuen Musik entwickelt wurde: der Begriff der Aleatorik, der so etwas Ähnliches darstellen könnte wie die Lehre vom Würfel, vom Wurf des Würfels, vom Fall des Würfels und letztlich, in einem schon übertragenden Sinn, die Lehre vom Zufall. Aber das historische Beispiel ist uns auch über die reine Erklärung von Wort und Wortbildung hinaus nicht unlieb. Denn sofern die Kunst auch nur in etwa die Entscheidungen der Weltgeschichte begleite und reflektiere, vermag uns dies zu erklären, daß in allen menschlichen Bezirken die Gier zutage trat, den Zufall zu beherrschen, das Gesetz des Zufälligen zu ergründen, sei es im Materiellen geschichtlicher Abläufe und Einzelschicksale oder im Ideellen der sublimierenden künstlerischen Gestaltung.

Mit dieser Überlegung sind wir unversehens in das Zentrum des Themas gestoßen, ja bereits an einem kritischen Zeitpunkt angelangt. Denn so bereit wir sind, dem Zufall eine glückliche oder grauenvolle Rolle in unser aller Leben zuzubilligen, so unfäßlich muß es uns zunächst

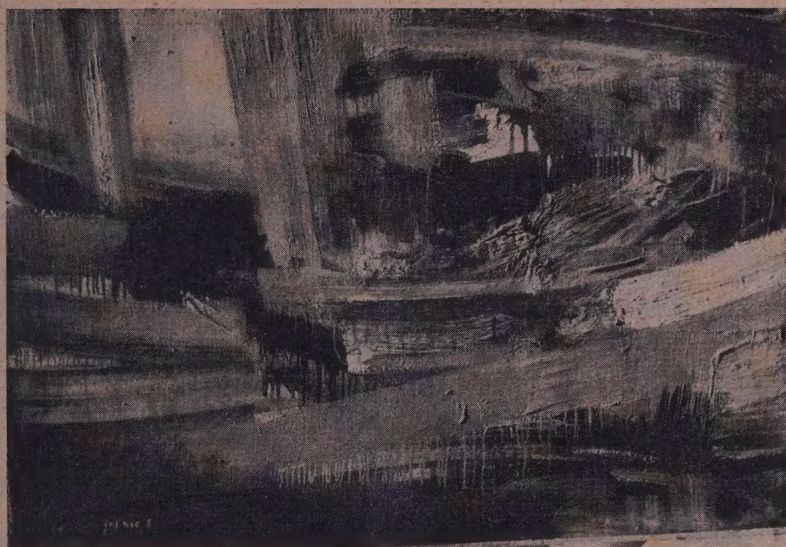
erscheinen, daß eben der gleiche Zufall in ein Werk eindringen könne, das seine Existenz dem künstlerisch schöpferischen Geist, dem ordnenden und planenden menschlichen Verstand verdankt. Ja, wir dürfen die Entwicklung der Musiklehre in den letzten Jahrhunderten unbedingt so deuten, daß sie in zunehmendem Maß das Zufällige, Augenblicksbedingte auszuschließen bemüht war, einmal durch eine immer genauere Fixierung des Notentextes mit all seinen Immanenzen, sodann durch ein Ethos der werkgetreuen Wiedergabe, zu der man den Interpreten verpflichtete, und hauptsächlich durch eine strenge Observanz in der kompositorischen Arbeit, die gerade in der jüngsten Musik wieder einen Gipfel erreicht haben dürfte. Wo also bleibt ein Raum, auf dem sich der Zufall tummeln könnte? Und doch ist es eben diese jüngste Komponisten-Generation, die sich den Begriff der Aleatorik schuf, weil sie ein neues kompositorisches Phänomen zu bezeichnen hatte. Ist es wirklich ein neues Phänomen oder verbirgt sich hinter dem in der Musik so schwer zu fassenden Wort „Zufall“ nicht ein anderer längst vertrauter Begriff, nämlich der „Einfall“? Der musikalische Einfall oder die musikalische Inspiration werden zwar heute als romantisches Petrefakt recht mißachtet. Wäre es aber darum nicht gerade möglich, daß man den „Zufall“ als Surrogat ersann, da der Mensch doch immer wieder des Inkommensurablen alles Schöpferischen innewird, wie es Goethe zu nennen pflegte? Dies zu klären, müssen wir ein wenig die Begriffe Zufall und Einfall sondieren.

Die philosophische Definition bezeichnet den Zufall als „das Eintreten unbeabsichtigter, unvorhergesehener Ereignisse, besonders auch ihr unvorhergesehenes Zusammentreffen mit anderen Ereignissen. Im allgemeinen ist das, was sich uns als Zufall darstellt, eine Verkettung von unbekannten oder ungenügend bekannten Ursachen und ebensolchen Wirkungen“. Diese Definition muß uns letzten Endes zu der Feststellung führen, daß es den „reinen“ Zufall, wie er dem täglichen Sprachgebrauch des Wortes entsprechen könnte, gar nicht gibt, sondern uns nur das als Zufall erscheint, was wir in seinen Zusammenhängen nicht vorausszusehen und zu erkennen vermochten. Auf dieses wichtige Symptom werden wir später zurückkommen müssen. Wichtig ist aber noch ein anderes: daß nämlich der Zufall sich im Verlauf einer kompositorischen Arbeit oder auch einer musikalischen Wiedergabe einstellt, daß er sich also *innerhalb* von Musik ereignet. Dies wollen wir besonders betonen und festhalten. Denn bei dem „Einfall“ stellen wir genau das Gegenteil fest: der Einfall, auch der rein musikalische Einfall ist zunächst von der kompositorischen Ausarbeitung unabhängig, er geht der Ausarbeitung voraus und ist nicht selten äußeren, ja außermusikalischen Anregungen zu verdanken. Der Einfall ereignet sich also *außerhalb* der noch zu schaffenden Musik. Beide Begriffe, Zufall und Einfall, haben freilich auch Gemeinsames: der gleiche Wortstamm Fall von fallen deutet in beiden Wörtern auf die Plötzlichkeit, die Spontaneität des Ereignisses hin. Beim Zufall wäre dieses plötzliche Ereignis etwa die unvorhergesehene kompositorische Wendung, beim Einfall der unberechenbare Moment der Eingebung, der Inspiration. Wenn man bedenkt, wie leicht aus Wortspielen Gedankenketten entstehen, ist es nicht müßig zu formulieren, daß ein Einfall einem zufallen kann oder

einem zufällig etwas einfallen kann. Das Moment der Unberechenbarkeit eignet jedenfalls beiden Begriffen, dem Zufall wie dem Einfall.

Genug der Wortphilosophie! Wenn wir eingangs sagten, daß es von eh und je ein Wunschziel der Menschheit war, das Unberechenbare in den Griff zu bekommen, zu kontrollieren, so zeichnet sich dieses Streben auch in Jahrhunderten der Musikgeschichte ab. Es lohnt sich, einen Rückblick zu tun, bei dem wir uns notwendigerweise zuerst an den traditionellen Begriff des Einfalles werden halten müssen. Aber wir werden sehen, daß der Begriff des Zufalls aus unserer Betrachtung des Einfalls sehr plötzlich hervorspringen wird. Darum also ein kurzes Kapitel Musikhistorie.

Wir sagten schon, daß der Einfall oft von äußeren Einflüssen abhängt, deren Wirkung freilich im voraus ebensowenig absehbar oder bestimmbar ist wie der spontane Eintritt einer Eingebung, einer Erfindung. Nur durch die Entwicklung einer musikalischen Finde- oder Erfindungskunst, einer *ars inveniendi*, war es möglich, den Zwang abzuschütteln, der aus dem Warten auf den günstigen Moment der Inspiration entsteht. Arnold Schering, der ein Leben lang nach den Quellen der Inspiration bei musikalischen Schöpfungen geforscht hat, ist dieser *ars inveniendi* durch die Jahrhunderte hin nachgegangen. Als frühestes Beispiel einer Lehre, Melodien zu erfinden, verweist er auf die Anleitung des Guido von Arezzo, die besagt, daß für jeden Vokal eines Gesangstextes ein bestimmter Ton zu disponieren sei. So erhält man durch einfaches Absingen, entsprechend der wechselnden Vokalfolge eines Textes, jeweils neue melodische Wendungen. Dieses, den Wortsilben folgende Prinzip ist zweifellos ein außermusikalischer Grundsatz, die Inspiration anzuregen. Man könnte beinahe schon sagen, daß hier der Zufall der Vokalfolge den musikalischen Einfall registriert.



Lea Ehrlich
Öl, 1959

Und gleichfalls steckt in diesem Verfahren der Kern dessen, was wir heute als Mechanismus, wenn nicht Automatismus zu bezeichnen pflegen. Aus dem Jahr Eintausend wollen wir einen kühnen Sprung durch die Geschichte tun bis in jene Zeit, in der der Mechanismus ein ganzes Welt- und Lebensbild formte, in das 18. Jahrhundert, das Jahrhundert der Aufklärung. Dem Rationalismus dieser Epoche konnte nur eine Auffassung entsprechen, in der auch die Erfindung der *ratio* unterliegt, sie mithin lehrbar macht. Schließlich hat kein Geringerer als Johann Sebastian Bach 1723 im Vorwort seiner Inventionen geschrieben, sie möchten den Lehrbegierigen auch dazu dienen, selbst gute *inventiones*, gute Einfälle, zu bekommen. Daneben erscheint freilich wie in einem Zerrspiegel das Verfahren des Prager Zisterziensermönches Mauritius Vogt, der auf eine gewaltsam-mechanische Weise die Erfindungskraft reglementieren will. Er ordnet vier verschieden gebogenen Hufnägeln verschiedene, jeweils aus vier Tönen bestehende melodische Wendungen zu. Danach verfährt er wie bei einem Würfelspiel: er schüttelt die vier Nägel in der Hand, wirft sie auf einen Tisch und gewinnt aus der Reihenfolge, in der die Nägel gefallen sind, die Ordnung, nach der er die vier melodischen Fragmente aneinandersetzt.

Wenn man auch dem Mönch zugute halten mag, daß die wahre Kunst seines Komponierens erst mit der kontrapunktischen Ausarbeitung dieser Themen begonnen haben wird, so wirkt dieser Nötigungsversuch an der Phantasie doch sehr primitiv und komisch. Für unsere Betrachtung ist wichtig, daß ein solcher Hufnagelwurf sich zwar als Produkt des Zufalls bezeichnen läßt, daß wir aber andererseits selbst bei diesem einfachen Ver-

fahren nicht mehr von einem reinen Zufall sprechen dürfen; denn immerhin sind die melodischen Wendungen, deren Aneinanderreihung in zufälliger Weise dann das Thema ergibt, schon vorher festgelegt.

Das 18. Jahrhundert soll uns noch ein weiteres Beispiel liefern und dabei einen Schritt weiterführen. Wir stehen an der Schwelle des Maschinenzeitalters, und die neuen Errungenschaften der Naturwissenschaften verleiten den Menschen zu dem Aberwitz, alles unterliege den Gesetzen der Mechanik. Ist es da verwunderlich, daß man nicht nur an die mechanische Erfindung von Melodien denkt, sondern auch den gesamten kompositorischen Vorgang mechanisieren möchte? Wir können uns hierbei sogar auf die größten Meister des Jahrhunderts, auf Meister wie Haydn und Mozart, berufen. Zwar ist es nicht überliefert und für uns, die wir durch die Genie-Ästhetik der Romantik vorbelastet sind, kaum vorstellbar, daß ein Haydn oder Mozart seine Symphonien erwürfelt habe. Aber beide haben sich intensiv mit den Möglichkeiten mechanischen Komponierens beschäftigt, und man kann sich durchaus vorstellen, daß das Durchdenken und Probieren zahlloser Kombinationsmöglichkeiten von Tönen, Takten und Formen ihren Einblick in die musikalische Materie erweitert und geschärft hat. Von Mozart nun ist ein musikalisches Würfelspiel erhalten, eine Anleitung, Walzer oder Schleifer, wie es damals hieß, mit Hilfe des Würfels zu komponieren. Zu dem Spiel gehören: zwei Würfel, eine Zahlentabelle, der Notenteil (er enthält die einzelnen Takte, die kombiniert werden sollen) und schließlich ein Notenheft, um die erwürfelte Komposition zu notieren. Schon aus dieser Beschreibung der Bestand-

teile ersehen wir, daß der Komponist Mozart eine Vorarbeit zu leisten hatte: er mußte die einzelnen Takte erfinden, aus denen sich nach Würfelwurf ein Walzer kombinieren ließ. Für einen achttaktigen Walzerteil waren entsprechend der Augenzahl der beiden Würfel, die mindestens zwei Augen ergibt, 88 Takte, für zwei Walzerteile 176 Takte erforderlich. Das weitere mathematische Kunststück besteht nun darin, die nummerierten Takte auf der Tabelle so anzuordnen, daß bei Berücksichtigung der beiden Koordinaten, nämlich der Würfelaugen und der Taktzahl, eine kompositorisch brauchbare Anordnung der erwürfelten Takte entsteht.

Die Zahl dieser Art Kombinationen ist unerschöpflich. Eine Grenze für das klangliche Ergebnis ist selbstverständlich dadurch gegeben, daß das harmonische Gefälle gewahrt bleiben muß. Diese Grenze wird allerdings schon bei der Vorarbeit, bei der Fixierung der einzelnen Takte, gezogen. Aber auch dem Fall des Würfels ist dadurch eine Grenze gesetzt; er kann nicht zum puren Zufall führen, weil die einzelnen Takte auf ihre Kombinationsfähigkeit hin erfunden sind. Zufall allein ist die Konstellation. Und damit haben wir am elementaren Beispiel Mozarts die entscheidende Voraussetzung erfahren, unter welcher der Zufall in der Musik zugelassen werden kann, sofern diese noch den Anspruch eines geordneten Geistesproduktes wahren will. Diese Voraussetzung aber lautet: innere, integrale Beziehung der Tonfolgen, der Takte oder der Kompositionsteile, die der Zufall zusammenwürfeln soll.

So erstaunlich es scheinen mag: bei Mozart können wir unmittelbar anknüpfen, wenn wir uns nun der Aleatorik bei der jungen Komponistengeneration zuwenden wollen. Denn bei einem der wichtigsten und bahnbrechenden Werke, in denen das aleatorische Prinzip angewendet wurde, bei dem „Klavierstück XI“ von Karlheinz Stockhausen, werden ebenfalls vorher konzipierte Teile einer Komposition zufällig aneinandergereiht. Doch bevor wir darauf näher eingehen, müssen wir klären, wie es eigentlich dazu kommen konnte, daß der Zufall in den jüngsten kompositorischen Ergebnissen eine Rolle zu spielen begann.

Wir erwähnten schon beiläufig, daß gerade die jüngste Komponistengeneration sich eine strenge Observanz in der Ausarbeitung auferlegt hat. Schließlich hatte diese Generation in ihren Lehrjahren das entscheidende Erlebnis der Wiener Zwölftonschule; sie hatte dazu das Vorbild der unerbittlichen Konsequenz, mit der Schönberg, Berg und Webern nicht nur an ihren künstlerischen Werken, sondern an einer neuen Ästhetik der Tonkunst arbeiteten, und sie mußte sich dann dem beinahe schon geschichtlichen Auftrag stellen, eine Evolution dieser Phänomene und Anregungen in der Komponierpraxis einzuleiten. Das jüngst vergangene Jahrzehnt, die Jahre von 1950

an, sind gekennzeichnet von einer neuen Durchforschung des musikalischen Materials, und das Resultat war ein immer konsequenteres Denken nach vorbestimmten Gesetzen: nicht nur die Tonhöhen und Tonfolgen, auch die Dynamik, die Zeitwerte, die Rhythmen, die Vortragsbezeichnungen, die Instrumentation wurden zu Reihen geordnet, die sich gegenseitig aufeinander bezogen und durchdrangen, kurz: das Gesetz der integralen Reihenkomposition oder, wie man bald sagte, die serielle Technik war geboren. Mit einer in unserer Zeit merkwürdigen Ekstase bemühten sich die jungen Komponisten darum, die Gesetze einzuhalten, die sie sich selbst auferlegt hatten. Dabei ging es natürlich auch darum, jene Barriere zu überspringen, die auch das vortrefflichste handwerkliche Können nun einmal vom Kunstwerk trennt, wobei es nicht ohne Kasteiung der Phantasie abging. Aber so imponierend auch manch Reihenexempel als Rechenexempel aufgehen mochte: man war doch oft genötigt, von einem kalten Funktionieren der Gesetze, von einem öden und die Musik ausdörrenden Reihenmechanismus zu sprechen. Hier haben wir nun den konträren Vorgang zum 18. Jahrhundert: Warf man sich dort aus Lust am mechanischen Kalkül in die Arme der Göttin Vernunft, so strebt man in der Mitte des 20. Jahrhunderts vom Rein-Mechanischen, zu dem eine Reihenkomposition erstarren kann, hinweg und lechzt danach, die einst so heiß erstrebte festgefügte Struktur wieder zu lockern. Dies führte zum Wendepunkt, unter diesem Zeichen brach der Zufall in die Neue Musik ein. Es entstand das, was wir Aleatorik nennen. Markierungszeichen des neuen Weges sind zwei Werke, die beide 1957 geschrieben wurden: das schon erwähnte „Klavierstück XI“ von Stockhausen und die „Dritte Sonate für Klavier“ von Pierre Boulez, dem Protagonisten der seriellen Schule in Frankreich.

Stockhausens „Klavierstück XI“ ist eine Komposition in strenger Reihentechnik wie manche andere auch. Aber die Gesamtstruktur des Stückes wurde von Stockhausen unterteilt, und zwar in 19 verschiedene Abschnitte. Das Neue und Entscheidende ist nun, daß diese 19 Teile beliebig miteinander verbunden werden können, daß sich also 19 hoch 19 Möglichkeiten ergeben, in denen dieses Stück gespielt werden kann: eine gigantische, in die Millionen gehende Zahl. Um die Unterschiedlichkeit der einzelnen Versionen noch zu vergrößern, hat Stockhausen überdies je sechs verschiedene Geschwindigkeiten, Grundlautstärken und Anschlagsformen vorgeschrieben. Wer nun die Auswahl der Teile oder Gruppen vorzunehmen hat, wer also die Reihenfolge und damit die spontane Form des Stückes bestimmt, das ist nicht mehr der Komponist, sondern der Interpret. Stockhausens differenzierte Spielanweisung ist so aufschlußreich, daß sie im Auszug zitiert sei:

Der Spieler schaut absichtslos auf den Papierbogen, auf dem die 19 Gruppen aufgezeichnet sind, und beginnt mit irgendeiner zuerst gesehenen Gruppe; diese spielt er mit beliebiger Geschwindigkeit, Grundlautstärke und Anschlagsform. Ist die erste Gruppe zu Ende, so liest er die darauffolgenden Spielbezeichnungen für Geschwindigkeit, Grundlautstärke und Anschlagsform, schaut absichtslos weiter zu irgendeiner der anderen Gruppen und spielt diese, den drei Vortragsbezeichnungen gemäß. Mit der Bezeichnung „absichtslos von Gruppe zu Gruppe weiterschauen“ ist gemeint, daß der Spieler niemals bestimmte Gruppen miteinander verbinden oder einzelne auslassen will. Jede Gruppe ist mit jeder der anderen 18 Gruppen verknüpfbar, so daß also auch jede Gruppe mit jeder der sechs Geschwindigkeiten, Grundlautstärken und Anschlagsformen gespielt werden kann.

Denken wir nun noch einmal kurz an Mozart zurück. Obwohl Stockhausens Musik unendlich komplizierter ist, obwohl auch ihre künstlerischen Ambitionen weit über Mozarts einfachen Walzer hinausreichen, werden wir einige Analogien feststellen können. Hier wie dort werden einzelne Kompositionsteile beliebig aneinandergereiht: hier Taktgruppen, dort Walzertakte. In beiden Fällen sind diese Kompositionsteile im voraus konzipiert. In beiden Fällen ist auch jene integrale Beziehung der Teile untereinander gewahrt, die wir als unerlässlich erkannt hatten: bei Mozart durch Tonart und Kadenzformel, bei Stockhausen durch eine durchorganisierte Struktur seines Klavierstücks, die auf der Reihentechnik basiert. Hier wie dort entsteht das kompositorische Ergebnis durch Zufall: bei Mozart durch den Wurf des Würfels, bei Stockhausen durch die Vorschrift, der Spieler möge „absichtslos“ den Blick über das Notenblatt gleiten lassen. Mit dem Wort „absichtslos“ ist der Begriff des Zufälligen im Grunde identisch. Wir könnten hier allenfalls eine kleine Einschränkung machen: sie hat ihre Wurzel darin, daß es bei Stockhausen nicht die tote Materie des Würfels, sondern ein lebendiger Mensch ist, der, wenn auch absichtslos, sich vor dem Notenblatt unter 19 Möglichkeiten zu entscheiden hat. Dabei könnte das eintreten, was die surrealistische Ästhetik meinte, als sie den Begriff des „psychischen Automatismus“ entwarf; es könnte also sein, daß der Mensch auf die 19 verschiedenen Gruppen aus unterbewußter Wahrnehmung reagiere und ihre Verknüpfungsfähigkeit gleichsam hellseherisch werte. Indessen hat sich meines Wissens Stockhausen auf den psychischen Automatismus noch nicht berufen, und wir wollen dieses Moment auch nicht überschätzen. Wir wollen vielmehr ein anderes sehr wichtiges Kriterium in die Waagschale werfen: müssen wir nicht daran zweifeln, daß alle Möglichkeiten der Verknüpfung einen künstlerischen Wert besitzen, ja sogar den annähernd

gleichen künstlerischen Wert, damit die anhaltende Gestaltqualität des Stückes in der Zusammensetzung gewahrt bleibe? Zu den fundamentalen Voraussetzungen aller Kunst gehört nun einmal das Prinzip der Auswahl. Der Würfel Mozarts liefert alle mathematisch zu errechnenden Möglichkeiten, von Auswahl kann keine Rede sein; der Interpret Stockhausens ist in dem spontanen Akt der Realisation kaum in der Lage, eine wertende Auswahl zu treffen oder den Wert der Verknüpfungen zu überprüfen. Das könnte allein der Komponist in Ruhe und Bedachtsamkeit, aber dessen hat er sich in dieser Form seines Werkes begeben.

Da also der Komponist sein Werk der Obhut des Interpreten anvertraut, und zwar in einem viel weitergehenden Maß, als das je in der neueren Musikgeschichte der Fall war, müssen wir uns kurz mit dem neuen Verhältnis zwischen Komponist und Interpret befassen. Für unser spezielles Thema, das Thema der Aleatorik, ist dabei von Bedeutung, daß sich hier der Zufall in der Realisation ereignet, sozusagen in einem nicht mehr nachschöpferischen, sondern nebenschöpferischen Akt des Interpreten. Bei Stockhausens Klavierstück haben wir bereits erfahren, wie der Komponist durch bestimmte Vorschriften den Zufall einengt: Das geschieht dadurch, daß am Ende einer Gruppe Geschwindigkeit, Grundlautstärke und Anschlagsform der nächsten Gruppe fixiert sind. Damit hilft der Komponist dem Interpreten nicht nur zur Realisation, er versucht gleichzeitig auch, sich gegen Willkür und Mißverständnisse von seiten des Ausführenden zu sichern. Pierre Boulez hat sich gerade darüber Gedanken gemacht: In seinem Aufsatz „Alea“ spricht er von diesen Sicherungen gegenüber dem Interpreten, leitet zugleich aber daraus eine Spezifizierung des Begriffes Zufall ab, die für unsere Betrachtung aufschlußreich sein dürfte:

Darf der Interpret nach seinem Belieben den Text modifizieren, so muß diese Modifikation in diesem Notentext bereits impliziert sein; einen Eingriff sollte sie nicht darstellen. Die Chance des Interpreten müßte vielmehr dem musikalischen Text gleichsam eingewebt sein. Schiebe ich etwa zwischen eine bestimmte Folge von Tönen eine variable Anzahl kleiner Noten ein, so wird selbstverständlich das Tempo dieser Töne durch die dazwischentretenden kleinen Noten, die jedesmal eine Unterbrechung, genauer einen Riß von verschiedener Spannung hervorrufen, in unausgesetzte Bewegung gebracht. Die kleinen eingeschobenen Noten können dazu beitragen, einen Eindruck nicht homogener Zeit im Ablauf des Stückes hervorzurufen . . . Ein anderes Beispiel: Ich kann notieren, daß der Interpret nicht verlangsamen oder beschleunigen soll, sondern innerhalb enger oder weiter gesteckter Grenzen um ein

bestimmtes Tempo oszillieren soll. Ich kann schließlich gewisse Zäsuren, in recht freier Weise, von der Dynamik abhängig machen, ohne dabei überhaupt eine starre Begrenzung des nach Belieben zu wählenden Vortrages zu bestimmen. Auf solche Weise führe ich durch den Notentext eine Notwendigkeit des Zufalls in die Interpretation ein: einen dirigierten Zufall.

Stockhausen hat ähnliche Vorschriften für sein Klavierstück erdacht. Wesentlich aber scheint hier die klare Schlußfolgerung, die Boulez zieht: auch der Zufall soll, ja er muß von dem Komponisten dirigiert werden.

Bevor wir nun sehen werden, wie Boulez in seiner Dritten Klaviersonate mit dem dirigierten Zufall verfährt, wollen wir ein Beispiel dafür anführen, daß die hier entwickelten Gedankengänge nicht vereinzelt sind, sondern auch bei anderen jüngeren Komponisten zu Ergebnissen geführt haben, so bei dem polnischen, heute in Wien lebenden Komponisten Roman Haubenstock-Ramati. Er nennt sein Stück für Flöte solo „Interpolation“, was ebenso Einschaltung wie Änderung bedeuten kann: ein symptomatischer Titel für eine Musik, die ja der ständigen Variierung unterworfen sein soll. Das Verfahren der Konzeption und der klingenden Realisierung ist sehr ähnlich dem von Stockhausens Klavierstück. Ein neues Moment aber ergibt sich dadurch, daß Haubenstock-Ramati empfiehlt, mehrere aleatorische Interpretationen des Stückes übereinanderzuschichten. Dies kann so vor sich gehen, daß eine Flöte beginnt, bei der ersten Wiederholung von Tongruppen eine zweite Flöte hinzutritt, bei der zweiten Wiederholung eine dritte Flöte. Werden dabei die verschiedenen Fassungen auf Tonband aufgenommen und übereinandergeschichtet, so läßt sich eine Grundidee des Komponisten verwirklichen: alle drei Versionen können von einem Interpreten gespielt werden, ein nicht zu unterschätzender Faktor für die Einheitlichkeit, die Integration dieser Musik und ihrer immanenten Zufälle.

Wir haben in unserer Betrachtung bisher eine Frage außer acht gelassen, die Frage nämlich, wann denn ein nach aleatorischem Prinzip realisiertes Stück zu Ende sei, wann also der Interpret aufhören möge, einzelne Teile oder Gruppen aneinanderzureihen. Bei Mozart war diese Frage unnötig: die vorgegebene achttaktige Form des Walzers setzte hier Maß und Ziel. Die neue serielle Kompositionsweise aber kennt keine vorgegebene, in sich geschlossene Form, ja diese ist sogar, wie wir noch sehen werden, weder angestrebt noch erwünscht. Stockhausen gibt die keineswegs evidente Anweisung, das „Klavierstück XI“, das heißt, eine seiner möglichen Realisationen, sei zu Ende, wenn eine Gruppe zum dritten Male erreicht sei, einerlei ob andere Gruppen nur ein-

mal oder überhaupt nicht gespielt wurden. Bei Haubenstock-Ramati ist die Sache nur scheinbar einfacher, weil er a priori drei Flöten, folglich drei Realisationen vorsieht, und eine weitere Über-einanderschichtung von Strukturen wohl kaum mehr zu verstehen wäre. In Wirklichkeit haben wir uns hier einem Fundamentalproblem der Neuen Musik überhaupt genähert: dem Problem der neuen Form. Das Vorwärtsweisende an der Dritten Sonate von Boulez ist nun gerade dies, daß Boulez das neue Prinzip der Aleatorik mit der Suche nach der neuen Form verbindet.



Etienne Hajdu
Ardoise
Stein, 1957

Untersuchen wir der Reihe nach, wie Boulez von der Erfahrung am seriellen Material zum Phänomen des Zufalls kommt und von dort weiter zur Notwendigkeit der neuen Form. Ich möchte dazu Gedanken von Boulez in einer freien Weise zitieren und interpretieren. Boulez sagt:

Nach klassischen Begriffen ist Komposition das Resultat unaufhörlicher Entscheidung. Komponieren heißt, von einer Lösung zur anderen, von einer Entscheidung zur anderen genötigt werden.

Der Wille des Komponisten muß eingreifen, um gewisse Strukturentwürfe, wie sie die serielle Kompositionsweise benötigt, innerhalb der Komposition wirksam werden zu lassen. In der Ausarbeitung erst können diese Strukturentwürfe den Charakter erfahrener Notwendigkeit für die Existenz der Komposition gewinnen. In diese Ausarbeitung aber fährt stets auch der Zufall hinein. Denn meiner Erfahrung nach ist es unmöglich, alle Möglichkeiten vorzusehen, die einem Ausgangsmaterial einbeschrieben sind. So genial man auch immer wäre in derartiger Vorahnung, in solchem Blick der Einschätzung – mir scheint, das Komponieren wäre damit seiner eminentesten Tugend beraubt: der Überraschung. Komposition ist es sich schuldig, in jedem Augenblick eine Überraschung in Bereitschaft zu halten, trotz aller Rationalität, die man im übrigen sich auferlegen muß, um etwas Gediegenes zustande zu bringen.

Was Boulez hier also unter Zufall verstanden wissen will, ist die Überraschung, der er sich selbst beim Komponieren ausgesetzt sieht, da er die Auswirkungen von Material und Entscheidung nicht gänzlich zu überblicken vermag. Erinnern wir uns kurz an die philosophische Definition des Zufalls: auch dort wurde der Zufall als Eintreten unvorhergesehener Ereignisse bezeichnet. Daß Überraschung ermöglicht werde, darin sieht Boulez eine kompositorische Tugend. Da diese Überraschung, der Zufall, sich aber innerhalb des Kompositionsprozesses ereignet, gibt dies dem Komponisten die Möglichkeit, den Zufall zu dirigieren. Gerade im Hinblick auf seine Dritte Klaviersonate hat Boulez einen einleuchtenden Vergleich gebraucht: er meint, daß ein Werk eine gewisse Anzahl von Fahrbahnen bieten müsse, also verschiedene Möglichkeiten des Fort- und Weiterfahrens, und daß dabei der Zufall die Rolle der Weichenstellung spiele, die immer erst im letzten Augenblick vor einer Entscheidung innerhalb der Realisation eintrete. Dieser Begriff der Weichenstellung falle eben nicht unter die Kategorie des reinen Zufalls, sondern hier sei eine neue Kategorie vonnöten: die Kategorie der nichtvorherbestimmten Wahl. Und er meint schließlich ganz richtig, daß ein Faktor völliger Unbestimmtheit dem heutigen organisierenden Denken, dem heutigen Stil der seriellen Musik unbedingt widersprechen müsse. Hier haben wir in nuce ausgedrückt, in welch enge Grenzen die jüngste Musik den Zufall einschließt. Es ist wirklich die Frage, ob wir noch von Zufall sprechen dürfen, ob der Würfel Symbol und Wort weiterhin wird stellen können. Dies aber ist auch der Grund, weshalb wir eingangs von einer nicht sehr glücklichen Wortbildung bei dem nun erläuterten Begriff „Aleatorik“ sprachen.

Kehren wir noch einmal kurz zu dem bildlichen Vergleich verschiedener Fahrbahnen zurück, in

denen ein Werk verlaufen kann. Es ist evident, daß eine solche kompositorische Konzeption nicht ein geschlossenes Werk ergeben kann, sondern daß es nun dem Komponisten aufgegeben ist, eine neue, eine offene Form zu entwickeln. Boulez hat des öfteren davon berichtet, wie ihm die Vorstellungen neuer musikalischer Formen nicht aus seinen kompositorischen Erfahrungen, sondern aus literarischen Berührungen erwachsen sind, aus seiner Beschäftigung mit den Romanen von Joyce und den Dichtungen von Mallarmé. Wir können dies hier nicht im einzelnen verfolgen. Wichtig ist für unsere Betrachtung jedoch, daß Boulez seine Idee von einem Kunstwerk mit austauschbaren Teilen, mit ständigen aleatorisch regierten Variierungen, bei Mallarmé bestätigt fand. Mit Mallarmés fundamentalem Satz, der im Vorwort seines unvollendeten Werkes „Le Livre“ steht: „Ein Buch beginnt und endet nicht, allenfalls täuscht es dies vor“, mit diesem Satz ist die offene Form, ist das „Work in Progress“ inauguriert. Der Kommentar, mit dem Jacques Scherer seine Ausgabe von Mallarmés nachgelassenen Aufzeichnungen zu „Le Livre“ versehen hat, bietet uns die Analogie im Wort zu dem, was in Tönen bei der Dritten Klaviersonate von Boulez vor sich geht. Scherer schreibt: „Das wahre literarische Mittel ist es, mit Freiheit und Originalität, doch ohne Willkür im Buche selbst die bindenden Elemente sich bewegen zu lassen, nämlich die Seite, den Satz, den Vers, das Wort und sogar den Buchstaben. Das Buch, totale Expansion des Buchstabens, muß daraus unmittelbar Beweglichkeit ziehen.“ Um Beweglichkeit innerhalb des Kunstwerkes also geht es, nicht mehr um den Ablauf fixierter Vorgänge. Und der Zufall, wie wir ihn nun zu verstehen haben, öffnet gleichsam viele Tore und Wege, auf denen sich die Form ins Freie, Offene entwickeln kann.

Boulez hat seine Dritte Klaviersonate in fünf Formkomplexen angelegt, welche die Titel Antiphonie, Trope, Konstellation, Strophe, Sequenz tragen. Abgesehen von dem mittleren Abschnitt „Konstellation“ sind die Sätze untereinander vertauschbar; teilweise sind sie außerdem in sich variabel. Wichtig ist allerdings noch, daß sich nicht nur die Reihenfolge kleinerer oder größerer Abschnitte ändert, daß nicht nur einzelne Partikel ausgetauscht werden, sondern daß sich im Verlauf dieser Bewegungsprozesse auch die Klangobjekte durch Permutation selbst verändern. Indem also Veränderung zur freien Beweglichkeit innerhalb des Kunstwerkes tritt, geht Boulez über Mallarmés literarische Konzeption hinaus. Er vermag es, weil das musikalische Material frei ist von dem Sinn, der Bedeutung, die dem Wort anhaftet. Diese Besonderheit des musikalischen Materials aber ist zugleich die Basis, von der aus die Aleatorik in der Musik zum Gestaltungsprinzip werden kann.

Als ich am Abend des 4. Oktober 1923 vor den Vorhang des Theaters in den Champs-Élysées trat, um zu spielen, bemerkte ich, daß Satie und seine Freunde drei Logen hatten: Satie saß in der mittleren und Milhaud neben ihm. Starke Scheinwerfer, hell wie die Suchlichter eines Schlachtschiffes, fielen auf die Bühne. Wenn man in Theatern spielt, sind Scheinwerfer nichts Ungewöhnliches, wenn mir diese auch schrecklich hell erschienen.

Ich hatte drei Sonaten aufs Programm gesetzt: meine »Sonata Sauvage«, die »Airplane Sonata« und die neue »Mechanisms«. Ich begann mit der »Sonata Sauvage«.

Als ich anfang, merkte ich, wie ein stählernes Schweigen über das Publikum kroch. So etwas ist, wie jeder Konzertmusiker bestätigen wird, ziemlich unangenehm, denn wenn den Hörern ein Werk wirklich gefällt, dann husten sie weiter, rutschen hin und her, flüstern; das alles ist der normale und behagliche Hintergrund der Konzertmusik. Aber wenn das Publikum sofort in stählernes Schweigen verfällt — *dann hüte dich!*

In der Mitte der zweiten Sonate bemerkte ich, wie plötzlich eine scharfe kleine Welle durch das Publi-

kum lief. Für mich ist das immer der erste Windstoß, der als Vorläufer eines unmittelbar folgenden Orkans über einen stillen Ozean fährt! Und dann brach der Sturm los!

Irgend jemand in der vorderen Reihe begann zu pfeifen, ein Mann neben ihm versetzte ihm eine Ohrfeige. Ein gefährliches Rascheln des Erstaunens knisterte durch das Publikum. Im Orchester sprang ein Musiker auf und rief ärgerlich: »Ruhe! Ruhe!« Jetzt standen wir am Rande des Skandals.

Ich spürte die Pistole unter dem linken Arm und spielte weiter. Ich hatte Skandale in Deutschland erlebt, aber dies hier versprach wirklich etwas Ordentliches zu werden. Die Franzosen sind eine andere, leidenschaftlichere Rasse, Abkömmlinge jenes Mobs, der den Karren zur Guillotine folgte! Die Katastrophe blies mir ihren Atem in den Nacken.

Doch die Katastrophe und ich waren bei Konzerten alte Freunde. Dies war »Heimat« für mich. Und als mir das klar wurde, war ich plötzlich ruhig. Schließlich konnte ich mir immer noch den Weg hinaus freischießen! Ich hatte sogar Zeit, mir selber zuzuhören und zu denken: »Was bist du für ein



Frankfurt 1930: Szene aus der Oper »Transatlantic« von George Antheil

wunderbarer Pianist, Antheil, du Hund!« Meine Drüsen schalteten auf den vierten Gang.

Ich beendete die zweite Sonate des Programms und schaute zu Satie hinauf. Er applaudierte heftig. Milhaud schien ihn zurückzuhalten, aber genau konnte ich es nicht erkennen. Satie schob ihn anscheinend weg und klatschte weiter. Satie sah mit seinem freundlichen Spitzbart aus wie eine wohlwollende ältliche Ziege! Sein Beifall mußte, das wußte ich, für die allmächtige Gruppe um ihn her die Entscheidung bedeuten.

Nun stürzte ich mich in die »Mechanisms«. Da brach das Tollhaus wirklich los. Die Leute ohrfeigten und stießen einander freigebig. Niemand blieb sitzen. Eine Menschenwelle schien sich über die andere zu stürzen. So beginnt der Skandal immer: eine Welle über die andere. Die Menschen kämpften auf den Gängen, schrien, klatschten, heulten! Pandämonium!

Plötzlich hörte ich Satie mit schriller Stimme rufen: »Quel précision! Quel précision! Bravo! Bravo!« Und er klatschte weiter die kleinen behandschuhten Hände gegeneinander. Milhaud applaudierte jetzt, es war deutlich zu sehen.

Mittlerweile rissen einige Leute auf den Rängen die Stühle heraus und warfen sie ins Orchester. Die Polizei griff ein, und zahlreiche Surrealisten, Mitglieder der Gesellschaft und Menschen jeder Herkunft wurden verhaftet.

Ich beendete die »Mechanisms« ruhig wie ein Kohlkopf.

Seit der Premiere von Strawinskys »Sacre du printemps« hatte Paris so einen schönen Abend nicht mehr erlebt. Jack Benny hätte dazu gesagt: »Junge, wie sie mich in Paris geliebt haben!«

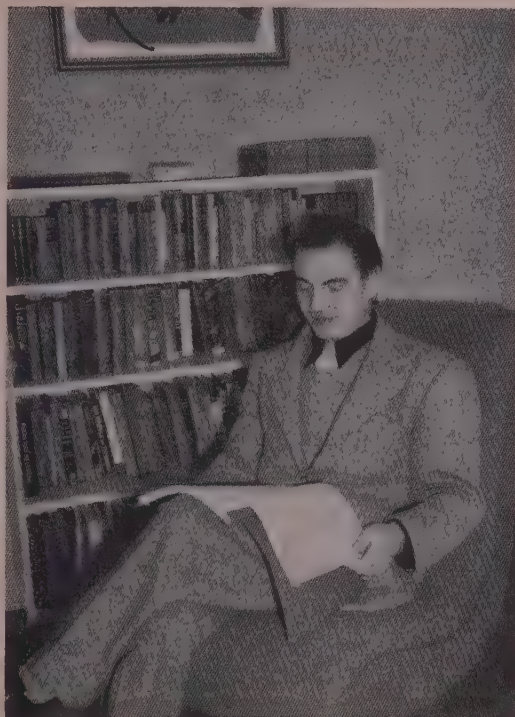
Der spätere »Skandal« in der Carnegie Hall bei meinem »Ballet mécanique« war im Vergleich hierzu nur ein blasser Schreibmaschinendurchschlag.

Am nächsten Morgen erschienen Karikaturen von mir auf den Titelseiten der Pariser Zeitungen. Eine Karikatur stellte mich im Monteuranzug vor einem Flügel dar, der mit einer kleinen Dampfmaschine verbunden war. Ich kontrollierte eine Schalttafel mit Manometern, Meßinstrumenten und Hebeln an Stelle der Tastatur. Die Unterschrift lautete: »Die Zukunftsmusik von gestern Abend bei den »Ballets Suédois.«

Von diesem Augenblick an wußte ich, daß ich mindestens für die nächste Zeit der neue Liebling von Paris war. Ich war in Paris überall bekannt und also berühmt. Auch Picasso wäre nicht berühmt in Paris geworden, wenn er nicht zuerst allgemein bekanntgeworden wäre; das gleiche gilt unbedingt für Strawinsky. Paris liebt einen, wenn man ihm einen guten Kampf liefert, und wegen eines künstlerischen Skandals hebt man die aristokratischen Lorgnetten noch lange nicht.

Ja, der Ruhm sucht einen in Paris, London, New York oder Berlin auf völlig verschiedene Weise

heim. In Paris lautet die allgemeine Reaktion auf einen sogenannten »succès du scandale«: »Das wollen wir uns doch mal ansehen; wo Rauch ist, könnte auch Feuer sein.« In New York heißt es dagegen allzuoft: »Hier ist zuviel Rauch, gehn wir lieber raus, es riecht schlecht.«



1936: George Antheil in Hollywood

Im Winter 1923/24 brachte ich den größten Teil meiner Zeit mit der Komposition des »Ballet mécanique« zu. Das Werk war einer früheren Inspiration entsprungen, die schon zu seinen drei Vorgängern, der »Sonata Sauvage«, der »Airplane Sonata« und den »Mechanisms«, geführt hatte, um meine winzige Sonatine »Tod der Maschinen« gar nicht zu erwähnen. Aber es war ein Werk größeren Umfangs und für größeres Orchester; es drückte mit diesem Medium auch genauer aus, was ich sagen wollte. Die Arbeit war vor 1925 beendet und schloß eine Epoche meines Werkes und meines Lebens ab. Denn als das Ballett geschrieben war, spürte ich, daß ich nun endlich alles gesagt hatte, was ich in diesem fremdartigen, kalten, traumhaften und ultraviolett beleuchteten Medium zu sagen hatte. Ich hätte natürlich noch ein weiteres »Ballet mécanique« schreiben können, doch wenn ich es getan hätte, wäre es eine langweilige Wiederholung für mich geworden. Ich neige stets dazu, das gleiche Werk sozusagen immer wieder zu schreiben, bis ich es schließlich so vollkommen



George Antheil 1927

gemacht habe, wie ich es vermag — dann lasse ich es hinter mir.

Doch viele Komponisten schreiben ständig im gleichen *Typ*. Vielleicht liegt das daran, daß sie anfänglich großen Erfolg mit diesem Stil hatten — und das ist bestimmt der schlechteste Grund. Vielleicht liegt es auch daran, daß es alles ist, was sie besitzen — mehr ist einfach nicht da. Jedenfalls gelangen sie durch dieses Verfahren zu einem gewissen populären Ruhm; und das Publikum versteht sie von Mal zu Mal leichter.

Das Publikum braucht seine Aufmerksamkeit dann nur auf einen einzigen Stil zu richten, auf eine einzige Ausdrucksform. Ravel zum Beispiel erfand einen gewissen neuen *Typ* schimmernder Orchesterstücke. Doch als dieser *Typ* vom Publikum erst einmal anerkannt worden war, trennte

er sich nie wieder davon — oder erst sehr spät in seinem Leben, im »Boléro«. Zwar heißt es, daß Ravel damals unter Anfällen einer Geisteskrankheit gelitten habe, aber auf jeden Fall erreichte er zu jener Zeit eine Station seines Lebens, in der er seine Vorsicht in den Wind schlug.

Falls das Publikum überhaupt noch an mich denkt, wird es wahrscheinlich an den Komponisten dieses verdammten »Ballet mécanique« denken. Für mich ist es eine seltsame Erinnerung, mir vorzustellen, daß ich es schon 1925 — vor beinahe zwanzig Jahren — beendet habe; und immer noch werde ich zu den »jungen amerikanischen Komponisten« gezählt! Deshalb ist dieses »Ballet mécanique« für mich das geworden, was das »cis-Moll-Präludium« für Rachmaninow gewesen sein muß: es ist geradezu mein »Nachtmahr«, obwohl ich seit 1925 nie wieder an so etwas wie Mechanistik in der Musik gedacht habe — weder in ästhetischer noch in praktischer Hinsicht, nicht einmal bei der allgemein zu dieser Gattung gezählten »Frau mit hundert Köpfen«, die im Jahre 1933 entstand; kurze Klavierstücke zu Max Ernsts Bilderroman »La femme — 100 têtes«.

Auch tüchtigere Leute als ich hat man lange wegen ihrer jugendlichen Eskapaden oder irgendeiner flammenden Tat in der Erinnerung behalten und verdammt, statt an ihre reifen Leistungen zu denken. Aber glauben Sie ja nicht, daß ich mein »Ballet mécanique«, weil ich hier brumme und nörgle, für einen dummen Jugendstreich hielt! Es ist ein völlig aufrichtiges, wenn vielleicht auch jugendliches Werk und außerdem typisch für eine sehr interessante Periode der Weltgeschichte. Es hat in Paris wirklich ungemeinen Erfolg gehabt und die Begeisterung einer ganzen Künstlergeneration erregt — darunter Jean Cocteau, Virgil Thomson, Erik Satie, sogar James Joyce... Und es hat in Amerika nur deshalb einen schlechten Ruf, weil es einmal falsch angekündigt und schandbar in der Carnegie Hall aufgeführt worden ist. Kurz, es wurde etwas anderes, als es in Wirklichkeit ist: ein Mythos.

Ich glaube, daß mein »Ballet mécanique« in Amerika nicht der Musik wegen, die nur wenige Leute je gehört haben — ich will nicht einmal alle dreitausend Besucher zählen, die in die Carnegie Hall kamen, weil sie sehen und nicht hören wollten —, sondern wegen seines Titels und seiner noch unglücklicheren Reklame mißverstanden worden ist. Der Titel läßt beispielsweise vermuten, daß es sich um einen »mechanischen Tanz«, um ein Ballett von Apparaten oder Maschinen handelt, der möglicherweise das Innere einer Fabrik darstellen soll. Doch man darf nicht vergessen, daß 1924 die Zeit der Titel ohne Verbindung mit dem Werk begann. Schrieb man damals beispielsweise ein Buch, so gab man ihm gewöhnlich einen Namen, der soweit wie möglich von dem Inhalt entfernt war; so hatten etwa die Titel der Romane von Hemingway

oder Ford Maddox Ford kaum irgendeine Beziehung zum Inhalt. Das blieb sogar noch längere Zeit Mode! Ich nannte mein Musikstück »Ballet mécanique«, aber ich erinnere mich des Grundes wirklich nicht mehr. Tatsächlich hatte mir Sylvia Beach sogar davon abgeraten, weil sie überzeugt war, die Franzosen würden den Titel mißverstehen und an einen »mechanischen Besen« denken, da die französischen Wörter für Ballett und Besen fast gleich klingen.

Auf dem in Deutschland begonnenen Manuskript steht noch der ursprüngliche Titel »Botschaft zum Mars«. Will man nur nach dem Wohlklang urteilen, dann ist dieses »Message to Mars« natürlich noch viel schlimmer als »Ballet mécanique«; überdies verbinden sich mit diesem Titel moralisierende und mystische Dinge aller Art, die den Eisblöcken dieser Musik bestimmt ganz und gar nicht entsprachen. Die Wörter »Ballet mécanique« waren brutal, modern, nüchtern und symbolisch für die seelische Erschöpfung, für die hyperathletische, unsentimentale Periode, die »den langen Waffenstillstand« einleitete.

Als ich das Werk begann, war es meine Absicht gewesen, die Klaviersonaten in einen breiteren Zusammenhang zu stellen und zu erweitern. Außerdem wollte ich jeden Einfluß abschütteln, den »Die Hochzeit« vielleicht auf mich ausgeübt hatte und von dem im Anfangssatz der »Ersten Violinsonate« etwas spürbar war — und das alles in einem Werk, das groß genug war, damit das Publikum es sozusagen richtig erkennen konnte. Das »Ballet mécanique« folgte genau jenem »Traum«; es hatte nicht das geringste mit der Darstellung von Fabriken und Maschinenanlagen zu tun — und wenn andere, einschließlich Honegger

und Mossolow, das mißverstanden haben, so ist es nicht meine Schuld. Hätten sie das Werk ausschließlich als Musik betrachtet, wie man es von ihnen als Musiker hätte erwarten dürfen, dann hätten sie es vielleicht für einen ziemlich »mechanischen« Lebenstanz oder gar für ein Signal dieser unruhigen und kriegsbedrohten Zeit von 1924 gehalten, das in eine Rakete verpackt und zum Mars hinaufgeschossen wurde.

Aber bestimmt nicht für ein irdisches Maschinenstück!

Allerdings fand ich zu jener Zeit Maschinen sehr schön und riet den Ästheten sogar, sie sich genau anzusehen; und dennoch — ich wiederhole es immer wieder und werde sogar wütend dabei — hatte ich keinesfalls die Absicht, eine Maschine sozusagen direkt mit der Musik zu kopieren, wie es Honegger und Mossolow beispielsweise taten. Meine Absicht war es vielmehr, dem Zeitalter, in dem ich lebte, sowohl die Schönheit wie auch die Gefahr seiner unbewußten mechanistischen Philosophie und Ästhetik klarzumachen.

Wie ich es betrachtete, war mein »Ballet mécanique« (richtig gespielt!) stromlinienförmig, glitzernd, kalt und häufig ebenso von »musikalischem Schweigen« erfüllt wie der interplanetare Raum und ebensohäufig heiß wie ein elektrischer Glühofen. Doch stets habe ich mindestens versucht, nach neuen Bauprinzipien über die seit Beethovens Neunter und seit Bruckner normalen und festgelegten Grenzen hinaus zu operieren.

Ganz ist es mir nicht gelungen. Aber ein »Streben« zu einer neuen Form hin war es wirklich, und diese neue musikalische Konzeption wirkte, wie ich glaube, in die Zukunft.

Kann man serielle Musik hören?

Diese Frage wurde in einem Roundtable-Gespräch angeschnitten, das Claus-Henning Bachmann, Prof. Ernst Krenek, Dr. Franz Willnauer und Prof. Dr. Fritz Winkel führten.

Bachmann

Herr Dr. Willnauer, wir beide sind Kritiker, und wir beide kennen die Schwierigkeit, moderne Musik an den Hörer heranzutragen. Wir wissen, daß es dem Hörer einfach nicht möglich ist, die Strukturen der sogenannten seriellen Musik zu apperzipieren, wie ein Fachwort heißt, also sie sich selber bewußt zu machen, bewußt zu erfassen. Woran liegt das Ihrer Meinung nach im Vergleich zur klassischen Musik?

Willnauer

Grundlage aller klassischen Musik ist meiner Meinung nach die Gestalt. Gestalt ist dabei ein hörpsychologischer Ausdruck, und ich möchte ihn ein wenig umreißen. Unter Gestalt versteht man gewisse optimale Bedingungen, mit denen der Verlauf eines Musikstückes nicht nur wiedererkennbar wird, sondern auch zum Teil und in einem bestimmten Sinne sogar erwartbar wird. Die Bedingungen für diese Gestaltbildung sind dabei die Tonalität oder die Kontinuität in der Klangfarbe, die Teilung einer Melodie in eine Frage und eine Antwort usw. Ich glaube nun, daß diese Gestaltqualitäten für den Gesamtbereich der

seriellen Musik, der Musik, die nach Anton Webern geschrieben worden ist, verlorengegangen sind. Es fragt sich allerdings, ob dieser klassische Gestaltbegriff in der seriellen Musik überhaupt noch möglich ist, ob er durch einen anderen Gestaltbegriff ersetzt werden muß, oder ob wir umdenken müssen.

Bachmann

Diese Frage richtet sich an den hier anwesenden Komponisten Ernst Krenek.

Krenek

Die Frage der Vorhersehbarkeit des musikalischen Ereignisses, also dessen, was im Musikstück geschieht, ist zweifellos eine sehr wichtige, und Sie haben ganz recht, wenn Sie sagen, daß der Anteil an Vorhersehbarkeit in der traditionellen tonalen Musik sehr hoch ist. Das macht sie eben traditionell, d. h., daß eben eine Tradition da besteht, wo uns schon ein Stück zu verstehen gibt, was im allgemeinen zu erwarten ist, welche Wendungen vermutlich eintreten. Und wenn die Musik gelegentlich davon abweicht, so entsteht jener Überraschungseffekt, den man ja als besonders wichtiges Ingrediens des künstlerischen Erlebnisses ansieht. Schon in der atonalen Musik, die lange vor der seriellen Musik ins Leben gerufen wurde, nämlich mit Beginn unseres Jahrhunderts, schon dort ist ein Schwinden dieses Anteils zu bemerken. Das liegt daran, daß diese Musik nicht mehr auf solchen standardisierten harmonischen Fortschreitungen beruht wie die frühere Musik. Das Material ist viel diffuser und reichhaltiger, viel mehr Tonkombinationen werden zugelassen, und ihre Aufeinanderfolge ist kaum geregelt durch eine überkommene und erlernbare Prozedur. Nun würde man denken, daß durch die Einführung des Reihenbegriffes in der Zwölftonmusik eine Remedur geschaffen wurde, d. h., daß durch die strenge Disziplin, die in der ständigen Wiederholung der Tonreihe ausgedrückt ist, wiederum ein Element der Vorhersehbarkeit eintritt. Das ist aber nicht ganz so, weil zwar die Reihe sich stets wiederholt, wenn auch stets modifiziert, aber das, was aus der Reihe abgeleitet wird, also die eigentliche musikalische Substanz, die sogenannten Themen usw., davon kaum berührt ist. Die Themen werden immer noch so gestaltet wie in der atonalen Musik der vorhergehenden Periode. Wenn wir die dritte Stufe erreichen, heute kurz serielle Musik genannt, so kann man das Paradoxon beobachten, daß zwar die Disziplin noch weiter zunimmt, aber gleichzeitig die Vorhersehbarkeit bis beinahe zum Nullpunkt schwindet. Wenn ich sage, die Disziplin hat zugenommen, so bedeutet dies, daß in der seriellen Musik nicht mehr nur die Tonfolge organisiert ist durch eine vorausgenommene Bestimmung, sondern auch alle anderen Elemente der Musik, insbesondere das Zeitelement,

also die Bestimmung der Eintritte der verschiedenen Elemente, der Töne, Klänge usw. es sind. All das wird vorherbestimmt durch Ansätze, die der Komponist beschließt, die er sich selbst vornimmt als Grundlinien für seine Arbeit. Natürlich: in diesem Fall ist alles in einem gewissen Sinn vorhersehbar, weil es ja im voraus bestimmt ist. Gleichzeitig aber beobachtet man, daß sich ein Sektor auftut, in dem nichts vorherbestimmt werden kann, weil es schon bedingt ist durch die Ansätze, die vorher aufgestellt wurden, und das Überraschungsmoment ist also in einem gewissen Sinn eingebaut in diese Maschinerie; das Unerwartete ereignet sich mit Notwendigkeit.

Willnauer

Das ist eine sehr wichtige Klärung. Ich möchte aber noch einmal zurückkommen auf den Begriff des Überraschungsmoments. Es ist irgendwie verständlich, daß auch in der tonalen Musik dieses Moment der Überraschung einbezogen war. Wenn ich von dem Voraussehbaren des Charakters der tonalen Musik sprach, so schloß das mit sich ein, daß auch einmal ein Punkt im Verlauf eines Musikstücks, in einer Modulation, in einer bestimmten Wendung eintreten muß, der dem, was man erwarten sollte, *nicht* entsprach, der diese Überraschung brachte. Aber gerade aus diesem Kontext konnte die Überraschung erst entstehen. Nun ist der Kontext in der seriellen Musik für den Hörer, zumindest für den Hörer, der ein Stück zum ersten Male hört, zerstört. Er kann aus einem Verlauf von eintretenden Tönen, von wechselnden Instrumentalfarben noch nicht das Kontinuum bilden, d. h. für ihn ist eigentlich alles Überraschung. Und da erhebt sich nun die Frage: wie stellt sich das für den Komponisten dar?

Krenek

Der richtige advocatus diaboli hätte das vielleicht viel kürzer gefaßt, auch etwas unhöflicher, und hätte gesagt: wenn alles Überraschung ist, dann gibt es eben überhaupt keine Überraschung. Und das schafft natürlich eine etwas schwierige Situation. Aber ich würde sagen, ich fürchte mich nicht davor. Dies kann von einer Seite so gesehen werden, daß es eben halt gar keine Überraschung gibt, und jemand, der in der alten Tradition aufgewachsen ist, kann sagen, diese Musik hat mit mir nichts zu tun, denn ich muß dieses Element haben. Ich würde aber vorläufig einmal versuchsweise sagen, daß ich mir unter Umständen einen ganz anderen Modus der Perzeption vorstellen kann, wonach man eben in der Musik auf ganz andere Sachen achtet, wo es auf diese Dinge, die uns *natürlich* erschienen sind, nicht mehr so sehr ankommt. Vielleicht werden wir noch Gelegenheit haben, darauf zurückzukommen.

Willnauer

Nun ist die Frage, ob diese andere Art der Perzeption erlernt, ob sie weiter- und herangebildet werden kann. Vielleicht kann uns dazu Herr Professor Winkel etwas sagen.

Winkel

Ich glaube, wir können diese Dinge heute etwas einfacher beantworten, da uns eine neue Theorie einen Einblick verschafft, nämlich die Informationstheorie, die erst zwölf Jahre alt ist und sich genau mit diesen Problemen beschäftigt. Der Inhalt dessen, was Information ist, bedeutet ja Erwartung: ist keine Erwartung da, gibt es auch keine Information. Statt Erwartung können wir auch sagen: Überraschung. Also Überraschung muß immer sein, sonst hören wir nicht mehr zu. Das gilt für die Sprache, das gilt für die Musik. Es muß also das einfachste und primitivste Musikstück zu allen Zeiten der Geschichte immer Überraschungsmomente gehabt haben, auch wenn sie noch so klein sind. Das sind Dinge, die man heute messen kann, und zwar die winzige Überraschung bis zu der ganz großen Überraschung, und heute befinden wir uns in einem Zeitalter, wo wir die große Überraschung geradezu suchen, wo der Zufall in der Musik eine Rolle spielen soll — wir wollen dahingestellt sein lassen, ob es richtig ist oder nicht —, aber immerhin, das ist momentan die Situation, und dann können wir also sagen, wir haben es mit einem sehr hohen Informationsinhalt der heutigen Musik gegenüber einer früheren Musik zu tun. Nun zeichnet es sich sehr schön ab bei der Zwölftonmusik, weil wir gerade an dieser Reihenbildung erkennen können, wie wir nicht vorbereitet sind, was der nächste Ton ist. Beim einfachen Volkslied ist es viel leichter, da kann man schon viel eher raten, weil ja oftmals beim Volkslied nur fünf Töne vorkommen. Es kommt auf das Erraten an, das viel schwieriger in unserer heutigen Situation ist. Wenn wir jetzt von der Zwölftonmusik weitergehen zur seriellen Musik — wo nämlich außer der Tonhöhe auch die anderen Elemente abgewandelt werden und ihren eigenen Informationsinhalt bekommen, wo es also nicht mehr das obligate Akkompagnement ist, wie man zu sagen pflegt, wo also selbst Elemente wie die Zeit und die Dynamik usw. ihre eigene Funktion haben im Informationellen —, so ist das „Erraten“ nochmals schwieriger geworden. Denn nun sollen diese Elemente etwas aussagen, weil sie ja konstruktiv vom Komponisten eingebaut sind. Es ist nur hier ein Bedenken zu erheben gegen die Art und Weise, wie das serielle Verfahren von manchen Komponisten gebraucht wird; nämlich in der nicht genügenden Kenntnis der Zusammenhänge, der Funktion des Zeitbegriffs, des Lautstärkebegriffs als eines energetischen Begriffs, und hierzu haben die Naturwissenschaften entsprechende Aufklärungen gebracht. Wir wissen diese Dinge

heute besser, aber es sind auch psychische Einflüsse, z. B. der Ablauf der Zeit. Wie empfinden wir Zeit? Und hier steht der Komponist vor den größten Überraschungen, und er befindet sich fast wie in einer Alchimistenküche, wo er dauernd etwas Neues entdeckt, aus der praktischen Arbeit mit dem Tonband. Nehmen wir also an, es würde eine derartige Musik auf Tonband hergestellt werden (besonders deutlich bei der elektronischen Musik), da versucht man nun, Theorien zu unterlegen und Skalen aufzustellen für die Zeitempfindung. Man kann aber schon nachschauen bei den Psychologen, die vor hundert Jahren gelebt haben, wie diese Begriffe bereits meßtechnisch erfaßt worden sind, und ganz wunderbar ist das nachzulesen in der Tonpsychologie von Carl Stumpf (1883/90). Und da zeigt sich, daß man also das, was man mit der Tonhöhe macht, nicht unmittelbar anwenden kann auf die anderen Elemente, noch dazu, wenn man sie in zwölf Teile teilt. Denn welches Naturgesetz obliegt dem, daß das gerade zwölf Teile sein sollen, was viel einsichtiger ist für die Tonhöhe, weil hier ja der Oktavprozeß stattfindet. Nun hat man versucht, die Zeit graduell einzuteilen, also in einer linearen Folge, dann in einer geometrischen Reihe, indem man Eins, ein Halb, ein Viertel, ein Achtel nimmt, dann hat man festgestellt, daß das gewisse Schwierigkeiten für die Perzeption, die musikalische Perzeption hat, und ist dann weitergegangen und hat Skalen logarithmischer Natur ausgedacht, die auf dem Logarithmus der Basis 10 beruhen. Und da ist man dem Irrtum unterlegen, daß man zwar einem Naturgesetz folgen wollte, nämlich dem berühmten Weber-Fechnerschen Gesetz, das psychoakustischer Natur ist, aber es ist den Betreffenden entgangen, daß dieses Gesetz heute nicht mehr Gültigkeit hat. Die Nachprüfungen haben ergeben, daß es ganz andere Funktionswerte sind, die der Natur entsprechen, so daß wir uns heute schon wieder in einem weiteren Evolutionsprozeß der Erkenntnis befinden. Und deshalb glaube ich, daß wir uns jetzt überhaupt erst in einem Durchgangsstadium befinden, wo wir diese Dinge eruieren, wo wir sie experimentieren und dabei lernen. Naturgemäß werden dabei Fehler gemacht, nur unterschiedlich — der eine versteht es, auf Grund der Intuition viel besser in ein Schema einzuordnen, wobei ihm seine eigene Intuition oder vielleicht sogar das Genie hilft, der andere macht es zu schematisch, und da tritt eben das ein, was beim Hörer nicht ankommt, wie man so zu sagen pflegt. Denn das Wesentliche ist doch, den Kontakt zu finden, die Aufmerksamkeit des Hörers zu beanspruchen. Es muß also im Hörer das mitlaufen, was vom Komponisten ausgesagt ist. Läuft es aber mit? Denn es ist doch in einem konstruktiven Schema gestanden, und das stellt ja viel höhere Anforderungen, sowohl an den Komponisten als auch an den Hörer.

Krenek

Darf ich hier etwas fragen, zu meiner eigenen Erleuchtung, aber ich glaube, es wird auch andere interessieren. Sie sagten, daß man eine Zeiteinteilung versucht hat in einer geometrischen Reihe: Eins, ein Halb, ein Viertel, ein Achtel usw., und daß sich das nicht bewährt hätte. Nun ist das ja gerade die rhythmische Reihe, die in unserer Musik, in der traditionellen Musik, seit ewigen Zeiten angewendet wird, die Teilung durch zwei: ganze Note, halbe Note, Viertel, Achtel, Sechzehntel usw. Ich glaube, das hat sich schon in einem großen Komplex von Musik bewährt. Ich glaube, man hat andere Einteilungen versucht, gerade weil man von dieser gewissen Reihe wegkommen und zu komplexeren Verhältnissen vordringen wollte. Nun würde mich noch folgendes interessieren: Sie sagten, daß dieses Webers-Fehnersche Gesetz obsolet geworden ist. Können Sie vielleicht andeuten, wenn es möglich ist, was an seine Stelle getreten ist, was die Komponisten hätten beachten sollen, um zu besseren, gültigeren Resultaten zu kommen?

Winckel

Ich möchte sagen, man sollte noch stärker das Ohr in einer Vorstudie beanspruchen und sollte sich durch vieles Hören eine Klarheit darüber verschaffen, *wie* diese Funktion ist. Wir kennen sie empirisch, ich kenne die Korrekturen dieses Gesetzes und weiß, wie es verläuft. Es ist eine sehr komplizierte Geschichte, es ist nämlich sogar ein Rückgang, indem wir uns vom Logarithmischen wieder dem Linearen nähern, aber nur bis zu einem gewissen Grade, und es ist natürlich etwas Konstruktives, dem der Komponist jeweils zu folgen hat. Ich möchte fast sagen, das kann zu einem Krampf führen, wenn man ihm zu viel Vorschriften macht und diese Zwangsjacke anlegt. Hier möchte ich doch einfach das Prinzip empfehlen, empirisch vorzugehen und in Vorstudien eine möglichst große Anzahl von Reihen, hier jetzt für den Zeitbegriff gesehen, zu erhärten, durchzuprobieren, ehe man eine Komposition schreibt. Ich glaube, damit würde ein sehr wertvoller Beitrag geleistet werden, wo sich sogar Geisteswissenschaften und Naturwissenschaften begegnen könnten. Denn dieselben Dinge interessieren uns als Naturwissenschaftler genauso, und wir machen Versuche mit Sinustönen, wir machen Reaktionsversuche an Tieren und dergleichen mehr, aber wir sind uns durchaus im klaren, daß wir uns hier auch auf einer theoretischen Ebene bewegen und dabei auch Fehler machen können. Aber hier könnte eine fruchtbare Zusammenarbeit helfen, indem der Komponist uns einmal das angibt, was er nun wirklich macht, und daß wir derartige Gespräche weiter fortsetzen, um unsere Erfahrungen auszutauschen.

Bachmann

Darf ich mich als zweiter Frager einschalten? Professor Krenek hat gesagt, es sei durch die Vorgegebenheit der Struktur auch ein gewisser Ablauf vorgegeben, so daß der Komponist darauf keinen Einfluß mehr habe. Und Professor Winckel hat anfangs den Begriff des Zufalls eingeführt. Aber hier sprechen wir jetzt noch von der total prädestinierten Musik, also von dem, was wir mit einem nicht ganz zutreffenden Ausdruck serielle Musik nennen. Sie haben an anderer Stelle das Nervensystem des Menschen mit dem elektrischen System verglichen und haben festgestellt, daß Verzerrungen eintreten, Verzerrungen auf dem Wege der Transformation, und daß dadurch die vorgegebenen Gestalten gar nicht in der Form das Ohr des Hörers erreichen, wie sie vom Komponisten entworfen sind. Können wir auf dieses Moment der Verzerrung noch einmal eingehen, und ich möchte gleich hinzufügen, das ist auch für den Kritiker wichtig. Auch sein Ohr erreicht das betreffende Werk nur mit diesen Verzerrungen, von denen Sie sprachen, so daß er quasi nicht in der Lage ist, überhaupt zu beurteilen, was der Komponist gewollt hat.

Winckel

Ja, Herr Bachmann, das ist ganz richtig, insofern nämlich, als zu dem starren, konstruktiven System, das sich heute Komponisten bauen, gerade in bezug auf die serielle Musik, wo es ja auch notwendig ist, ein ganz wesentlicher Punkt dazu kommt. Das sind nämlich die winzigen Schwankungserscheinungen aller Elemente in der Musik. Und diese winzigen Schwankungen, die haben überhaupt den wesentlichen Informationsgehalt, die sind gar nicht unmittelbar meßbar, weil sie statistische Schwankungen sind, wie wir in der Physik heute sagen, aber sie tragen einen Informationsinhalt, der über das Semantische, also die Bedeutung, den Inhalt hinausgeht und eigentlich zur Ästhetik führt. So daß ich folgende Vorstellung habe: Wir haben durchaus ein starres System, so wie wir ein Haus bauen, das ja sein Fundament haben muß, worin die Intervallbeziehungen gegeben sind, wo wir erkennen können (also in der klassischen Musik), wie eine Entwicklung verläuft, wie wir zur Dominante gehen, zur Subdominante usw. Aber all das, das ganze Gebäude, hat sozusagen elastische Wände: Sie müssen sich das vorstellen, als ob es aus Gummi gebaut ist. Das Ganze ist nachgiebig, und in dieser Nachgiebigkeit steckt das Element oder diese Unsicherheit, die auch der Hörer hat. Denn der Mensch selber ist ein schwankendes Wesen. Was wir ihm starr vorsetzen, ich möchte sagen, den Idealzustand der Harmonie, der ist für ihn gar nicht perzipierbar, weil er eben nur ein Mensch ist, mit seinen ganzen Mängeln, und in dem, worin der



Bernhard Heiliger
Vegetative Figur
1955

Mensch schwankt, wird er gerade angesprochen, in seiner Welt.

Krenek

Darf ich dazu etwas fragen? Sie sagen, daß es gerade diese kleinen Schwankungen sind, die das Kunstwerk, das Musikwerk lebendig machen und ihm eine emotionelle Bedeutung geben. Nun, diese werden ja hauptsächlich vom Interpreten beigebracht, denn das Notenbild als solches ist vom Komponisten präzise niedergelegt, die Dauer der einzelnen Töne sind genau festgelegt. Er weiß natürlich, daß in der lebendigen Interpretation Schwankungen eintreten werden. Wenn ich Sie recht verstanden habe, finden Sie das eben in diesen Unregelmäßigkeiten, so klein sie sind, in denen die eigentlichen Vitamine des Kunstwerks residieren. Gut, wie steht es aber mit der elektronischen Musik, die ja auch zu Ihrem Gebiet gehört? Da ist ja alles so festgelegt, daß eben keine Schwankungen mehr eintreten können, weil es

keine Interpreten gibt. Würden Sie die elektronische Musik gänzlich ablehnen aus diesem Grund, oder was sehen Sie da für eine Möglichkeit, um die „Vitamine“ unterzubringen?

Winckel

Ich glaube, daß tatsächlich die Problematik der elektronischen Musik in diesem Punkt liegt. Sie hat etwas Starres, und das ist es, was so schwer beim Hörer ankommt. Aber ich bin deshalb kein Pessimist, sondern ich sage, wir haben erst eine kurze Zeit dieser Art und dieser Technik durchlaufen. Wie wir elektronische Musik heute betreiben, nämlich durch das Cutten des Tonbandes, das gibt es ja erst nach dem Krieg; das Stadium vorher ist ein ganz anderes gewesen. Und nun ist die Frage und die Aufgabe, die wir gemeinsam haben — Sie, Herr Professor Krenek, als Musiker und ich als Naturwissenschaftler —, die Methodik des Komponierens der elektronischen Musik weiterzuentwickeln. Daß nämlich diese

Elemente des Vitalen, des Lebendigen erhalten bleiben müssen, daß wir darum nicht herumkommen, davon bin ich fest überzeugt, weil wir die Entsprechungen ja letzten Endes doch immer im Menschlichen haben müssen.

Willnauer

Meinten Sie mit dieser Kritik, die Sie an den Verfahrensweisen des seriellen Komponierens geäußert haben, daß hier ein bestimmtes technisches Verfahren zu weit gegangen ist, als daß es für den Hörer, für den Empfangenden noch apperzipierbar wäre, oder meinen Sie, daß damit überhaupt eine Grenze des musikalischen Hörens erreicht ist? Glauben Sie, daß sich das durch gewisse technische Veränderungen oder durch ein Zurückziehen von einer bestimmten Dimension, von einem Parameter der Musik, daß sich hiermit die Technik an sich des seriellen Komponierens retten ließe, oder glauben Sie, daß sich hier überhaupt eine prinzipielle Schwierigkeit zwischen dem seriellen Komponisten und dem Hörer, dem Empfangenden, auftut?

Bachmann

Darf ich den Worten meines Kollegen noch etwas hinzufügen? Ich persönlich, es wäre theoretisch denkbar, aber ich persönlich kann mir nicht vorstellen, daß die Komponisten bereit wären, von sich aus auf einen Parameter zu verzichten. Aber sie haben ja etwas anderes gemacht, sie haben versucht, diesen Vitamingehalt gewissermaßen zu verstärken durch das Einführen des Zufalls, der mit einem etwas diffizilen Begriff Aleatorik genannt wurde. Und ich möchte also die Frage meines Kollegen an Herrn Prof. Winkel ergänzen. Glauben Sie, daß das Einführen dieses aleatorischen Momentes zu einer besseren Apperzipierbarkeit dieser Art von Musik beiträgt? Ich möchte gleich sagen, worauf ich dabei anspiele – in Gedanken anspiele. Es hat sich schon herausgestellt bei einigen Komponisten, die das Zufallsmoment zu weit getrieben haben, daß die Ergebnisse gleich sind, ob es sich nun um total determinierte (um total festgelegte) oder um total indeterminierte, also nicht festgelegte Musik handelt. Mit anderen Worten, um mit Lieschen Müller zu sprechen, es klingt alles gleich, ob man komponiert oder nicht.

Winkel

Gehen wir noch einmal auf die Zwölftonreihe zurück. Wenn also die Erwartung von Ton zu Ton gesteigert ist gegenüber einem einfachen Volkslied mit fünf Tönen, dann ist es eine viel höhere Gehirnleistung, die der Hörer zu vollbringen hat. Das ist ein ganz wesentliches Moment, und damit komme ich auf die Grenzen des Hörens zu sprechen. Das steigert sich natürlich im Seriellen.

Wenn jetzt die anderen Elemente auch einen Informationsinhalt haben sollen, vom Komponisten aus gesehen, so tritt dann irgendwann eine Überforderung ein. Man klappt dann einfach zusammen und nimmt das nicht mehr wahr, was der Komponist eigentlich gewollt hat. Und dem sollte der Komponist zuvorkommen und sollte eigentlich die Zahl der Parameter doch etwas beschränken und einmal darauf Rücksicht nehmen, was der Hörer eigentlich noch aufnehmen kann. Daß er selber es hört und daß er selber es empfindet, daran zweifle ich gar nicht. Denn er hat es ja allein schon in seiner Konstruktion auf dem Papier so vor sich, und er kann diese ganze Komplexität sogar sehen, abgesehen vom Hören. Aber welcher Hörer kann das? Nun weiß ich natürlich aus der klassischen Musik, oder sagen wir aus der Vielstimmigkeit, daß ich die Stimmen auch nicht alle einzeln höre. Und damit steht wieder die Frage an den Musiker, ob er überhaupt beabsichtigt, daß die seriellen Elemente, die Vielzahl der Parameter überhaupt erkannt werden sollen.

Krenek

Um auf diese letzte Frage zu antworten, darf ich vielleicht eine ganz kurze Geschichte zitieren. Ich wurde einmal in Spanien bei der Besichtigung einer der großen gotischen Kathedralen auf ein Kunstwerk aufmerksam gemacht, das so hoch oben in der Wölbung angebracht war, daß man es nur mit Scheinwerfern anleuchten konnte, um es zu sehen und mit Operngläsern zu betrachten. Ich fragte den Priester, der uns da herumführte, warum man denn dieses Stück, wenn es so interessant und wertvoll ist, an so einen unzugänglichen Platz gesetzt hätte. Und da sagte er sehr ernst und sehr einfach, es ist gar nicht angebracht worden, um von Menschen gesehen zu werden. Es ist eine Gabe an Gott, und Gott kann es überall sehen. Ich mußte daran sehr oft denken beim Studium der mittelalterlichen Musik, wo man auch bei dieser sehr komplizierten Polyphonie sehr oft den Eindruck hat, daß das von den Hörern gar nicht wahrgenommen werden konnte und vielleicht gar nicht wahrgenommen werden sollte. Wir können uns sehr gut geistige Situationen vorstellen, in denen der Komponist gar nicht die Absicht hat, daß alle diese Parameter in ihren Details apperzipiert werden, wo es ihm vielleicht genügt, wenn das Gesamtergebnis auf irgendeine Weise einen Eindruck hinterläßt, gleichgültig, welcher es auch sein mag.

Winkel

Dann darf ich vielleicht noch die Frage an Sie, Herr Prof. Krenek, stellen, wie denken Sie über das, was Sie selbst seriell geschrieben haben? Ich kenne z. B. Ihre „Sestina“ und habe das Werk mit großer Aufmerksamkeit gehört. Gerade an

diesem Beispiel möchte ich einmal von Ihnen hören; wie weit Sie beabsichtigt haben, daß die einzelnen Elemente, die Sie sehr streng und sorgfältig durchgeführt haben, wirklich gehört werden sollen. Oder warum haben Sie es dann so gesetzt, wenn Sie vielleicht zugeben, daß man es nicht hört?

Krenek

Das gebe ich ohne weiteres zu. Da sind einige Stellen von so hoher Komplexität, daß die einzelnen Elemente wahrscheinlich nicht die volle Aufmerksamkeit des Hörers erreichen können. Ich glaube aber, daß der Gesamteindruck den Hörer erreicht, und dieser Gesamteindruck könnte ja nicht anders erzielt werden als durch die Kombination dieser vielen Einzelelemente, die dann individuell vielleicht verloren sind. Es ist aber gar nicht notwendig, daß der Hörer jedem einzelnen kleinen Achtel und Sechzehntel irgendwo folgt, es genügt, daß er den Gesamteindruck aufnimmt, der vielleicht ein wenig dem entspricht, was man ab und zu das dirigierte oder gelenkte Chaos genannt hat. Ich glaube, daß die serielle Musik tatsächlich darauf ausgeht, vielfach durch sehr komplizierte rationale Prozeduren den Eindruck kompletter Irrationalität zu erzielen. Und da kommen wir auch zurück auf die Frage von Herrn Bachmann, der darauf angespielt hat, daß die Komponisten, die dem Zufall eine so bedeutende Rolle einräumen, vielleicht von dem Standpunkt ausgehen, daß es ja gar keinen Unterschied macht, ob man nun seriell arbeitet, d. h. ein sehr detailliertes und kompliziertes System von Regeln aufbaut, nach denen die Musik organisiert ist, oder ob man Würfel spielt oder Münzen wirft oder ein chinesisches Orakelbuch befragt, wie es unser Freund Cage macht. Mit anderen Worten, man könnte sich vielleicht diese ganze mühselige serielle Arbeit ersparen, weil es ja doch so viel einfacher ist, diese Hasardprozeduren anzuwenden. Und dazu kann ich persönlich nur sagen, daß die mir viel langweiliger vorkommen als die schöne serielle Arbeit. Ich plage mich lieber mit diesen arithmetischen Sachen, als daß ich immerfort Münzen werfe, wenn ich komponiere.

Bachmann

Das Münzenwerfen ist nun ein ganz krasses System des Zufalls, so weit wollte ich eigentlich nicht gehen, denn Cage, der das aufgebracht hat, gehört ja nicht zu dem Kreis von europäischen Komponisten, die sich durch das Serielle bedrängt fühlen und da auszubrechen trachteten. Er hat doch nie sehr viel anderes gemacht. Nun wäre also die Frage an Herrn Professor Winkel zu richten: Ist es tatsächlich so, daß das gleiche Ergebnis herauskommt bei determinierter und indeterminierter Musik?

Winkel

In gewissem Sinne schon, denn wir kommen hier auf ein ganz interessantes Gebiet. Was Sie als Beispiel mit dem Münzenwerfen gesagt haben, ist eines der Standardmuster in der Informationstheorie, bloß kommt es dort von einer anderen Seite her, nämlich mit diesem Mittel, das ja beim Glücksspielautomaten auch gehandhabt wird, kommen wir auf statistische Berechnungen in der Musik. Und wenn wir ein gewisses statistisches Gleichgewicht bewahren, dann kommen wir sogar zu Lösungen. Die Frage ist immer nur, wie weit belasten wir das Perzeptionsorgan, also das Gehirn, des Menschen. Hier liegt die entscheidende Frage, und wir tun da zuviel des Guten, denn man kann einmal eine Überraschung erfahren — wenn sie sehr hoch ist, ist es ein Schock, man kann nur einmal schockiert werden, und das beansprucht einen so stark, daß man dann hinterher erschöpft ist und nicht mehr sehr darauf hört, was noch kommt.

Bachmann

Sie würden also auch das dosierte Einbeziehen des Aleatorischen, wie es z. B. Pierre Boulez handhabt, nicht für eine Lösung erachten, um diese Musik an den Hörer heranzuführen?

Winkel

Nein, keineswegs. Was Empfindung im Menschen ist, also die Schwankungserscheinungen, über die ich vorhin gesprochen habe, ist so minimal, und darauf beruht ja der eigentliche geheimnisvolle Prozeß der Musikperzeption. Da geht es also um Abweichungen in der Tonhöhe oder im Zeitfaktor, wie Sie wollen, um weniger als ein Prozent. Ja, da ist sogar ein Promille etwas, was den Hörer irgendwie zur Erregung bringen kann, ohne daß ich das messen kann, und ohne daß ich das erfassen kann. Ich möchte vielleicht zusammenfassend sagen: Entscheidend ist letztlich doch das Hörbild, der Höreindruck. Ich nehme doch an, daß ein Schema serieller Musik auch vom Komponisten selbst abgehört wird, und daß dann wahrscheinlich Korrekturen erfolgen, die dem noch entsprechen können, was ein Hörer empfinden kann. Man darf da nicht zu stark an einem Prinzip festhalten, sonst kommen wir allmählich immer mehr auf das Geleise einer rein papiermäßig geschaffenen Musik.

Krenek

Dem kann ich mich anschließen. Im Grundsätzlichen bin ich natürlich mit Ihnen einig, Herr Professor Winkel, und es kommt gewiß am meisten auf das Ohr an. Das freut mich um so mehr, weil ich aus Ihren früheren Ausführungen entnommen habe, daß Sie einer engeren Beziehung zwischen den Naturwissenschaftlern und den Komponisten entgegensehen, was ich nur begrüßen kann.



Hermann Scherchen: Gärtner der Musik

Der letzte Beitrag, den Hermann Scherchen, der am 21. Juni seinen 70. Geburtstag begehen konnte, für die von ihm gegründete Zeitschrift „Melos“ verfaßte, schloß mit den Worten: „Wer sich zukunfts kräftig fühlt, muß die Liebe des Gärtners sich gegenüber kennen: jene Liebe, die um der edlen Säfte den eigenen Auswuchs beschneidet, die mit heiligem Ernst ertötet, was nicht notwendig — echt gewachsen. Wir prä tendieren nicht darauf, endgültige Ziele zu weisen; wir lieben alle Kraft, deren Echtheit wir erkennen. Deshalb sind wir keine ‚Richtung‘, keine Clique der Kunst: dazu ist das Leben wie die Musik zu heilig, daß wir nicht immer nur trachteten, den ganzen Kreis des Bedeutenden zu umspannen. Wohl hat jede Zeit nur sich gewollt, muß jeder neue Wert anfänglich alles bedeuten; wir Heutigen aber wissen das! — nicht umsonst *lebt* Nietzsches Wort von der ‚Redlichkeit des Geistes!‘“

Dieser letzte Beitrag Scherchens für „Melos“ enthält einige Schlüsselworte, aus denen wir auch manches Wesentliche über das Menschentum des großen Künstlers entnehmen können.

Zukunfts kräftig! Dieses Gefühl wird von Scherchen auf die eigene Person bezogen, auf die harte

Selbstzucht, deren er sich von früh an unterwarf und die ihm auch das Recht gab, von seinen Mitarbeitern und von den von ihm selbstlos geförderten Schaffenden und Reproduzierenden schärfste Disziplin und restlose Hingabe zu fordern. Nicht umsonst ist gerade im Zusammenhang mit dem zukunfts kräftigen Gefühl auch von dem „heiligen Ernst“ die Rede, mit dem gegen Mißwuchs jeder Art — eigenen und fremden — vorgegangen wird.

Solcher „Schneidigkeit“ gegenüber steht aber:

die Liebe zu allen Kräften, deren Echtheit erkannt wird. Diese bewahrt vor jeder Einseitigkeit und erklärt die Fülle der verschiedenartigsten Schöpfergestalten, denen Scherchen mit ganzem Einsatz seiner musikalischen Begabung den Weg gebahnt und für die er auch unermüdlich mit intensiver mündlicher Werbung und sprachgewaltiger Schrift eingetreten ist. Entscheidend für diesen Einsatz war und ist immer nur die Erkenntnis von der Echtheit des Geschaffenen, von der inneren Notwendigkeit, der es entsprang. Getragen von solcher Erkenntnis konnte Scherchen nicht nur starke persönliche Gegensätze überwinden, sie half ihm auch, begangene Irrtümer wieder gutzumachen

und aus ihnen Impulse zu neuer positiver Arbeit zu gewinnen.

Sein Bestreben, den ganzen Kreis des Bedeutenden zu umspannen, führte ihn zu Leistungen, die weit über seine Dirigierkunst und seine enormen pädagogischen und literarischen Fähigkeiten hinausreichen. Die Erforschung der Gesetzmäßigkeiten der Raumakustik, die sein ganzes musikalisches Wirken von Anbeginn begleitet hatte, und die zunächst seinen Konzerten, Radiosendungen und Schallplattenaufnahmen zugute kam, ließ ihn bald auch die Bedeutung der Elektronik für die schöpferische und reproduzierende musikalische Arbeit erkennen. Seinem ganzen Wesen gemäß begnügte er sich aber auch da nicht mit rein theoretischen Erkenntnissen, sondern schuf unter bedeutenden künstlerischen und materiellen Opfern ein Studio, das er, ebenso wie das diesem angegliederte publizistische Organ „Gravesaner Blätter“, allen in diesem Bereich ernsthaft Arbeitenden großzügig zur Verfügung stellte. Aber auch mit diesen Leistungen und mit einigen wichtigen Erfindungen, die ihm selbst dabei geglückt waren, begnügte sich der rastlos Schaffende und An-

regende nicht: Für die neuen von ihm schon ins Werk gesetzten Vorstöße in weite, höchst aktuelle Gebiete mögen die drei Themen zeugen, die er seiner für Anfang August in Gravesano geplanten Arbeitstagung zugrunde legt: „Probleme der Television“, „Musik und Mathematik“, „Heilkunst und Musik“. Hier wird wahrlich der ganze Kreis des Bedeutenden umspannt!

All das Außerordentliche und mächtvoll Fortwirkende, das die lebendige Wiedergabe von Musik aller Epochen, die Übernahme und den Ausbau großer musikpädagogischer Traditionen, die fruchtbare Verbindung von Kunst und Wissenschaft Scherchen schon zu verdanken hat und seiner mit ungeminderter Energie und ständig zunehmender geistiger Reife fortgeführten Arbeit weiter verdankt, wäre undenkbar ohne die bezwingende Redlichkeit seines Geistes, der keine Konzessionen und Kompromisse kennt und ganz aufgeht in dem Dienst an der Musik, den Hermann Scherchen mit der Liebe eines wahrhaft berufenen Gärtners versteht und zum Wohle lebensvoller Kunstpflege noch lange versehen möge!

Willi Reich

Das neue Buch

Ein zeitgenössischer Komponist über seine Zeitgenossen

Unter den Vorzeichen der seriellen Musik regeln sich auch Anliegerfragen nach den Gesetzen der Serie, zum Beispiel die Formprobleme von Verlautbarungen über Neue Musik. Sie hat nirgendwo soviel Publizität gefunden wie beim Rundfunk, diesem total durchgeplanten und auf Reihenordnung seiner Nachtprogramme abgestellten Dienstleistungsbetrieb unter den institutionellen Kulturträgern. So wirkt lediglich ein Strukturgesetz der Rundfunkarbeit in Nachbar Verlegers Garten hinein, wenn das reihenweise in Mikrophone gesprochene Wort über Neue Musik periodisch sozusagen in die Rotation gerät. Winfried Zilligs „Variationen über Neue Musik“, erschienen in der Nymphenburger Verlagshandlung, München, sind ein Musterbeispiel dafür — im Guten wie im Gemeinen. Das Buch ist, wie K. H. Ruppel in seinem Vorwort mitteilt, aus einem Zyklus von Radio-Essays für das Sonderprogramm des Bayerischen Rundfunks entstanden; auch die Funkhäuser in Frankfurt und Hamburg haben Teile der Vortragsreihe gesendet. Für die Buchfassung, so erfährt man, wurden die einzelnen Vorträge „nochmals gründlich überarbeitet“.

Hier muß Kritik einhaken. Der Sprung von der Rede zur Schreibe läßt sich durch Bearbeitung kaum schaffen. So sind denn in diesem zum Buch gewordenen Sendemanuskript mannigfache Spuren der ursprünglichen Bestimmung stehen geblieben. Manche Formulierung, die gesprochen durch das immer wieder durchschlagende Temperament des Autors ihre Wirkung aufs Ohr nicht verfehlt haben wird, nimmt sich gedruckt eher fatal aus (S. 46: „... eine Spitzenleistung des Humors ... die berühmte Suite für kleines Orchester“ von Strawinsky, dessen Werk auf S. 60 „himmelstürmend vorwärtsstrebt“, während Hindemiths Marienleben auf S. 129 vorgestellt wird als „eines der schönsten und bedeutendsten Werke, die je der Feder eines deutschen Komponisten entfloßen sind“). Man liest vielleicht hinweg über stilistische Eigenheiten oder grammatikalische Irrata (S. 36: „... als Kussewitzky ... Strawinsky dazu vermochte, dies selbst zu tun“; S. 62: „Er vermochte Schönberg, ... im Jahre 1895 sich ganz der Musik zu widmen“; oder S. 100: „1942, wie die Macht Hitlers auf ihrem Höhepunkt angelangt schien“; S. 142: „In der Zeit von 1900 bis 1904, wo

Berg Abitur machte“). Aber man stößt sich an Beteuerungen wie: „Je größer die mathematisch meßbare Komplizierung, um so tiefer dringt die Musik in die unfäßbaren und unmeßbaren Räume des Transzendentalen vor“ (S. 105). Akklamationen aus dem geschlossenen Sprachraum der Teens und Twens verirren sich immer wieder in den Text. Die Leierkastenepisode aus Petruschka gilt als „himmlisch“ instrumentiert (S. 45); Hindemiths Kammermusik op. 24 Nr. 1: „Eine himmlische Frische und Frechheit herrscht in dem Stück“ (S. 129), und wenige Zeilen weiter wird die Kammermusik op. 24 Nr. 2 als „ein Werk von bezaubernder Frische und Originalität“ gekennzeichnet. Schönbergs erste Kammermusik: „... dieses wundervolle Stück elementarer Musik“ (S. 72), sein Violinkonzert: „ein Werk schwerwiegendster Musik“ (S. 91).

Dies alles und anderes Anfechtbare mag durch ein — aus welchen Gründen immer — fehlendes Finish zu erklären und halb zu entschuldigen sein. Darauf deuten Druckfehler hin oder irritierende Schreibweisen wie „Franz Schrecker“, „Kantus firmus“, „Turan-galila-Sinfonie“. Anders aber verhält es sich mit der unverkennbar mikrophonischen Struktur dieser Variationen über „einzelne Größen auf dem Zähler einer Rechnung, die einen gemeinsamen Nenner besitzt: die Neue Musik“. Zilligs Vortragsreihe im Rundfunk muß reich mit Musikbeispielen illustriert gewesen sein; das beweist die Art der einzelnen Werkanalysen. Entfällt dieses Element einer hörenden Anschauung — und das Buch enthält nicht ein einziges Notenbeispiel, statt dessen zahlreiche Bilder —, so wird auch die dafür gewählte Darstellungsart („Nun erfolgt“ — sic! — „die Reprise“) ihrer Stützen beraubt. Wenige Interessenten dieser Buchreihe „In eigener Sache“ werden die kenntnisreiche und oft bis ins einzelne gehende Darlegung musikalischer Strukturen oder Abläufe automatisch aus dem Erinnerungsarchiv der eigenen Hör-Erlebnisse ergänzen können.

Man sieht, die Einwände richten sich größtenteils nur insoweit an die Adresse des Autors, als er den Verlockungen der Verlegerseite überhaupt oder wenigstens zu rasch nachgegeben hat. Zillig ist ein Mann der musikalischen Praxis, und hier, man weiß es längst, in vielen Sätteln ungemein versiert. Als Schriftsteller ist er längst nicht so souverän wie etwa Ernst Krenek; das freilich darf als ein beinahe schon unfair hoher Maßstab gelten. Und doch mag Ruppels Urteil gerechtfertigt sein: „Ich wüßte, in der Exaktheit der Bestandsaufnahme, der Ordnung und Deutung der vielfältigen Erscheinungen, die den Komplex „Neue

Musik“ ausmachen, derzeit keinen Zuverlässigeren als Winfried Zillig.“ Das Vorwort ergänzt mit Hinweisen auf die Person und das Werk des Autors zugleich die Porträtgalerie dieser nach Namen geordneten Variationenreihe. Die antipodische Position von Strawinsky und Schönberg liefert der dreiteiligen Großform das Gerüst. Auch hierbei wird die Herkunft des Textes gleichsam aus einem anderen Aggregatzustand offenbar. Was die Sendereihe ganz natürlich, durch ihre zeitlichen Intervalle, kaschiert haben mag, fällt in der Buchform eher auf: die großzügige Behandlung der Proportionen, eine gewisse Verschiebung der Akzente; zum Beispiel: wenn dem Schulwerk Carl Orffs etwa der gleiche Raum zugeteilt wird, der für Pierre Boulez insgesamt reserviert ist.

Zilligs Panorama (der Titel „Variationen“ trifft nach Anlage und Ausführung des Unternehmens nicht genau zu), diese faktenreiche Kapitelreihe, die nicht auf Vollständigkeit der Phänomene und Aspekte, sondern auf die Definition von Schwerpunkten unterm weit gefaßten Oberbegriff „Neue Musik“ abgestellt ist, endet im resümierenden Schlußabschnitt mit einem Glaubensbekenntnis des Autors zu einer Zukunft im Zeichen der Synthese, die schon begonnen habe: „Was sich zunächst völlig ausschloß, Tonalität und Zwölftonsystem, ist heute bereits in vielfältiger Verflechtung zu finden ... Letzten Endes ist auch die strukturelle Musik nichts anderes als eine geradezu mathematisch errechnete Form der Synthese ... Der Weg wird in die Breite führen“. Zillig glaubt, daß „unsere abendländische Musik auf dem Wege ist, universell zu werden“.

Es bleibt die Frage, an wen sich ein solches Buch wenden kann. Von der Hörer-„Elite“ des bayerischen Sonderprogramms her wird man die Leserschaft nicht abschätzen dürfen. Die Frage „Für wen?“ ist bei relativ vielen Publikationen über Zilligs Materie schwer zu beantworten; sie ist eng verknüpft mit der anderen Frage nach dem „Wie?“, also nach der Form. Und die ist problematisch innerhalb eines planetarisch weiten Spielraums etwa zwischen Adorno und der von Melichar markierten Tiefenregion weit unterhalb des Diskutablen. Auf dieser am Ende abrupt abfallenden schrägen Ebene kann sich, offenbar doch wegen der komplexen Crux des Mangels an Kennern, an Autoren und einer definierten Leserschaft, erstaunlich wenig halten; man vergleiche das Angebot an Kunstbüchern, nicht nur der aufwendig ausgestatteten Luxuskategorie. In einer solch schiefen Lage, die zum Zurückgreifen auf Funkmanuskripte zwingt, bietet Zilligs Buch manchen Halt.

K. W.

*Man muß im ganzen an jemand glauben,
um ihm im einzelnen wahrhaft Zutrauen zu schenken.*

HUGO VON HOFMANNSTHAL

Blick in ausländische Musikzeitschriften

„Österreichische Musikzeitschrift“, Wien, Mai 1961
Winfried Zillig, der im Auftrag von Frau Schönberg das bei dem Wiener IGNM-Fest zur Uraufführung gelangte Oratorienfragment „Die Jakobsleiter“ in Partitur setzte, berichtet ausführlich über das Manuskriptmaterial, das er seiner Arbeit zugrunde legte, und diskutiert auch die allgemeine Einstellung Schönbergs zu dem religiösen Sujet, dessen Textfassung schon 1917 veröffentlicht wurde. — Von der Begegnung, die er mit Anton Webern wenige Monate vor dessen Tod in Mittersill hatte, erzählt Cesar Bresgen. — Ivan Waldbauer macht einige Anmerkungen zu den in Wien zur Uraufführung gelangten Fünf Liedern, op. 15 von Béla Bartók. — Über die Bühnenwerke von Kurt Weill schreibt Helmut A. Fiechtner.

„Forum“, Wien, April/Mai 1961

In diesen „Österreichischen Monatsblättern für kulturelle Freiheit“ ist die neueste tiefgründige Studie von Th. W. Adorno „Alban Berg und die Gegenwart“ abgedruckt, die für die aktuelle Positionsbestimmung der Neuen Musik von fundamentaler Bedeutung ist. — Der Komponist Paul Kont schreibt über „Möglichkeiten der modernen Oper“. — Originelle Karikaturen von Strawinsky und Orff veröffentlicht Bernhard Leitner.

„Der Opernfreund“, Wien, Mai 1961

Bemerkenswert ist der polemisch zugespitzte Artikel „Opernregie — einst und heute“ von Franz Eugen Dostal.

„Phono“, Wien, Mai/Juni 1961

Die Doppelnummer ist der Musik des 20. Jahrhunderts gewidmet. Hervorzuheben sind die Beiträge von Kurt Blaukopf „Wien: Musikstadt des 20. Jahrhunderts“, Carl Nemeth „Arnold Schönberg zwischen Berlin und Wien“, Fritz Winkel „Musik und Informationstheorie“ und die auf Grund einer Wiener Ausstellung gegebene Übersicht „Musik als Thema der zeitgenössischen Kunst“.

„Schweizerische Musikzeitung“, Zürich, Mai/Juni 1961

Zum 60. Geburtstag von Conrad Beck trägt Hans Ehinger eine persönliche und Ernst Mohr eine kompositionstechnische Würdigung des Künstlers bei. — Über den in letzter Zeit immer bedeutsamer hervortretenden jungen Schweizer Komponisten Klaus Huber berichtet Hans Oesch. — Franz Brein bringt seine Studie über die neue vereinfachte Notenschrift „Equiton“ zum Abschluß. — Von dem französischen Komponisten Abel Deaux (1868–1943), etwas kühn als „Schönberg français“ bezeichnet, erzählt Gisèle Brelet. — Bemerkungen zu Nonos „Intolleranza“ veröffentlicht Claude Rostand. — Über die Darm-

städter Tagung vom April 1961 („Der Wandel des musikalischen Hörens“) berichtet Peter Benary.

„Arts et Musique“, Genf, Mai 1961

Über den Kongreß der „Jeunesses Musicales“ in Mailand (Marlyse Guenin).

„Buenos Aires Musical“, Buenos Aires, April/Mai 1961

Über die Erstaufführung von Carl Orffs „Die Kluge“ in La Plata (Rocardo Turro).

„The Musical Quarterly“, New York, April 1961

In dem wie immer ausgezeichnet dokumentierten Berichtteil sind besonders bemerkenswert die Studien über Brittens „Sommernachtstraum“ (Denis Stevens), über neue deutsche Musik und Donau- eschingen 1960 (Karl H. Wörner) und über Nonos „Canto sospeso“ (R. S. Brindle).

„Musical America“, New York, Mai 1961

Die Nummer ist im Hauptteil den jüngeren amerikanischen Dirigenten gewidmet. — Hervorzuheben ist ferner die Studie von Roy Harris über Prokofieff.

„The Music Review“, Cambridge, Mai 1961

Eine gründliche Einführung in das Schaffen von Roman Vlad gibt Reginald Stevenson. — Eine kritische Studie über Hindemiths „Unterweisung im Tonsatz“ veröffentlicht Victor Landau. — Unter dem Titel „Das Dreizehntonsystem“ ironisiert Norman Cazden die Zwölftonmusik.

„Opera“, London, April 1961

Es wird ein Artikel wiedergegeben, den Gregor Schneierson in der offiziellen russischen Musikzeitschrift „Sowjetskaja Muzika“ über Brittens „Peter Grimes“ veröffentlichte.

„Sonorum Speculum“, Amsterdam, Juni 1961

Über den holländischen Komponisten Hendrik Andriessen (Jos Wouters). Analysen der „Improvisationen und Symphonien für Bläserquintett“ von Peter Schat (Nico Schuyt), der Klaviersonate von Hans Henkemans (vom Komponisten selbst) und der Sonate für Violoncello solo von Henk Badings (Lex van Delden).

„Mens en Melodie“, Utrecht, Mai 1961

Über die Lemgoer Orgeltage (Piet Visser) — „Elektronisch komponieren?“ (Julius Hijman).

„Muzyka“, Warschau, Frühjahr 1961

Zur Entwicklung des Opernwesens in der Slowakei (Alicja Okonska). Willi Reich

Henzes erstes Meisterwerk: die »Elegie« des Gregor Mittenhofer

Während das verregnete Idyll des Schwetzingerschloßparks sich elegisch den jungen und älteren Liebenden verschloß, ging drinnen, im kleinen Rokokotheater des Schlosses, Hans Werner Henzes neue Oper „Elegie für junge Liebende“ über die weltbedeutenden Bretter. Wer das Textbuch des englischen Dichters Wystan H. Auden und seines Mitarbeiters Chester Kallman, den Übersetzern der „Zauberflöte“ und Librettisten von Strawinskys „The Rake's Progress“, vorher gelesen hatte, sah dem Ereignis mit einiger Skepsis entgegen, gefaßt auf brüchige Seelentragedie und spätbürgerlichen Jugendstilplüsch. Der berühmte österreichische Dichter Gregor Mittenhofer, tragikomischer Held dieser Oper, setzt skrupellos das Leben eines jungen, im Schneesturm umkommenden Liebespaares aufs Spiel, um sich Anregungen für seine dichterischen Visionen zu holen. Inspirationen gewinnt er auch aus den seltsam irren Klagen einer weißhaarigen Witwe, die seit vierzig Jahren auf die Rückkehr ihres in den Bergen verschollenen Geliebten wartet. Kritiker nennt er

kurzerhand Schurken und Literatenbrut, und für seine dichtenden Zeitgenossen George, Rilke und Hofmannsthal findet er Worte wie „Plüsch-Dreifaltigkeit“ und „Makulatur“.

Würde man gefragt, was von der Vertonung eines solchen Opernstoffs zu halten und zu erwarten sei, man könnte jedem Komponisten nur abraten, sich mit dem moralisch fragwürdigen Dichterhelden und seiner zum guten Teil spleenigen Umgebung musikalisch zu befassen. Bei einem so verfänglichen, ästhetenhafte anrühigen Sujet potenziert sich das „Unmögliche“ des traditionellen, in allen Effekten tausendfach abgegriffenen Kunstwerks Oper zum ausgemachten Wagnis, an dem jeder andere gescheitert wäre. Henze hat das Unmögliche gewagt. Gegen die Zeit, gegen alle modernen Opernerfahrungen. Was er gewonnen hat, ist entscheidend für die Entwicklung seiner eigenen Musiksprache, die zum erstenmal den „synthetischen“ Henze-Stil hinter sich läßt. Um es vorwegzunehmen: es ist die beste, stilistisch geschlossenste Oper, die Henze ge-



Hans Werner Henze:
„Elegie für junge Liebende“
Dietrich Fischer-Dieskau
und Ingeborg Bremert



„Elegie für junge Liebende“: Szene aus dem 2. Akt

schrieben hat. Wenn man hoch greifen will: sein erstes „Meisterwerk“.

Daß Auden, Kallman und Henze ihr Werk dem Andenken Hofmannsthals, des „Österreichers, Europäers und Meisterlibrettisten“, gewidmet haben, ist mehr als eine schöne Geste. Nicht nur im dichterischen Wort, mag es mit sehr Alltäglichem wechseln, ist Hofmannsthal zugegen, sondern auch in der ironisch überglänzten Milieuschilderung und im planvoll durchdachten Aufbau des Szenariums, das nach Audens Wort darauf angelegt ist, zu erfahren, „wieviel psychologisches Drama und Profilierung der Charaktere mit den Konventionen des musikdramatischen Mediums noch zu vereinbaren sind“. Es ist eine Oper um Literatur geworden, aber alles andere als eine Literaturoper. Ein halbes Wunder: nach all der vertonten Weltliteratur endlich eine Oper, die aus sich, aus ihrem Stoff und ihren Gestalten lebt. Von neuem erkennt man, daß sich die Musikbühne nicht auf ein dramaturgisches Regelschema festlegen läßt, daß auf ihr allein die prägende Kraft der Szene entscheidet. Im Kreis der verschlungenen Motive rundet sich die Handlung der „Elegie“ nach bester Opernkonvention. Man kann die Oper raffiniert nennen; sie ist es tatsächlich im genauen und lautlosen Funktionieren der Librettomechanik, in der verblaßten, ferngerückten Atmosphäre des Dichtermilieus von 1910, in der gewählten Darstellung eines Geniekultes, der durchaus nicht entlarvt wird, sondern ganz und gar phänomenologisches

Bild bleibt, mit der untrüglichen Witterung für seelenhaften Ausdruck und unkorrigierbaren Befund: so „ist“ diese exklusive Welt in ihrer Überspanntheit, mit ihrem Schein und ihrer Eitelkeit. Die Tragikomödie um die schändliche Moral des Dichtersfürsten balanciert auf des Messers Schneide, so sehr, so glücklich intuitiv und lebenswahr, daß die Frage, ob das nun ironisch oder ernst gemeint sei, akademisch anmutet. Zu vermuten wäre, daß selbst der sogenannte Opernfreund und Traviata-Liebhaber, wohlvertraut mit dem schönen, wurmstichigen Leben zünftiger Opernaffären, hier das Seine findet, nämlich sublime Attraktion und lyrischen Zauber.

Die abseitige Handlung ist in jedem Sinne interessant, spannend, kulinarisch prickelnd. Als einzige dramatische Gestalt dieser lyrischen Semiseria tritt der Dichter Mittenhofer hervor, der, wie sich's im Zeitalter Stefan Georges gehört, mit „Meister“ angeredet wird. Er möge ungenannt bleiben, sagt Auden in seinem Kommentar zum Libretto, dem eine wahre Begebenheit zugrunde liegt. Man wird ihn nicht mit den im Text genannten Dichtern identifizieren können. Auch nicht mit W. B. Yeats (der es angeblich sein soll) oder mit einem äußerlich großformatigen Gerhart Hauptmann, an den man zuerst denkt, wenn Fischer-Dieskau in dieser Rolle die Halle des Berghotels betritt. Denn von dem edlen, unnahbaren Meister entwickeln die beiden Autoren ein meisterliches Charakterbild, das zwi-

schen eingebildeter Größe und gespielter Güte (wenn er die junge Geliebte für den Sohn des Arztes freigibt), zwischen Eitelkeit, Selbsterkenntnis und menschlicher Schüchternheit schwankt. Die gewagteste Szene ist die letzte. Der sechzigjährige Dichter wird in Wien gefeiert. Er erscheint am Vortragspult vor der Festversammlung, die er gebührend anspricht: „Eure Durchlaucht, Eure Exzellenz, Herr Kultusminister, meine Damen und Herren! Ich eröffne meine Lesung mit dem letzten Gedicht, das ich geschrieben habe, Elegie für junge Liebende.“ Er beginnt zu lesen, geht in vokalisierenden Gesang über, und aus dem Hintergrund ertönen die Stimmen aller, die zum Entstehen des Gedichtes beigetragen haben. Auch hier wieder Ironie, haarscharf am Lächerlichen vorbei, und dann ein faszinierender poetischer Ausklang.

Mit kühnem Griff und überzeugender Entschiedenheit bedient sich Henzes Musik neuer Klangerrungenschaften. Sie atmet, lebt und webt in einer durchsichtigen, ungewöhnlich farbigen Textur des Klanges, getragen von einem solistisch differenzierten Kammerorchester, in dem die Streicher und Bläser zurücktreten, Zupf- und Schlagklänge dominieren; sie hat atmosphärischen Reiz, sie vibriert, sie ist rhythmisch hinreißend bis zu virtuosen Tanzorchestereffekten, sie packt dramatisch, wenn der enttäuschte Dichter lospoltert. Was sich in „Boulevard Solitude“ anbahnte, hat hier seine Vollendung gefunden. In dieser ganz persönlichen, ganz Henzeschen Strukturmusik ist nichts mehr von kulissenhafter Neuromantik. In den zarten Koloraturen der verwitweten Seherin erneuert sich die mit Cherubi-

nis „Medea“ beginnende Tradition der Wahnsinnsarien, durchaus mit den Mitteln, welche die musikalische Situation „nach Webern“ gebietet.

Kein Zweifel, das Werk wird in das moderne Opernrepertoire eingehen. Anzuraten wäre eine Kürzung um eine halbe Stunde; der Stoff trägt keine — mit normaler Pause — dreieinhalbstündige Aufführungsdauer, und vom Bergtod der Liebenden wäre zu sagen, daß die imaginären Nachwuchssorgen des Paares zuweit hergeholt erscheinen. Mit dem im Auftrag des Stuttgarter Rundfunks geschriebenen Werk gastierte in Schwetzingen die Bayerische Staatsoper München. Henze selbst führte Regie, behutsam und unauffällig. Wenn er das Metier weiter übt, wird er zu den Regisseuren gehören, die nicht in ständiger Angst leben, es könnte auf der Bühne zuwenig „passieren“. Helmut Jürgens brachte auf der kleinen Bühne des Theaterchens das Jugendstilarrangement der Hotelhalle samt bedrohlich glitzerndem Bergmassiv unter. Am Pult, sehr wachsam und intensiv: Heinrich Bender. Ob man noch einmal einen Mittenhofer von der Faszinationskraft Dietrich Fischer-Dieskau zu sehen bekommt? Auch sonst war jeder an seinem Platz, Karl Christian Kohn als Arzt, Friedrich Lenz als sein Sohn, Lilian Bennisen als die gräfliche Sekretärin. Nur bei der Geliebten von Ingeborg Bremert blieb die darstellerische Ausstrahlung zu vermissen. Unvergleichlich, wie Eva-Maria Rogner mit stillem, visionärem Ausdruck die Belcanto-Koloraturen der Witwe Hilda Mack sang. Ein zaghafter Schlußpfeiff ging im stürmischen Beifall unter. Die drei Autoren und die Mitwirkenden mußten oftmals an der Rampe erscheinen. *Herbert Eimert*

Zehn Jahre Nürnberger Woche des Gegenwartstheaters

Vor zehn Jahren hat Nürnbergs Oper, einer Anregung des inzwischen verstorbenen Generalmusikdirektors Alfons Dressel folgend, ein Fest eingerichtet, auf das sie stolz sein konnte, weil es nicht ein mit ausgeborgten Stars arrangiertes „Festival“ ist, sondern den eigenen Beitrag zur Pflege der modernen Oper alljährlich imponierend lieferte.

Zu dieser „Woche der zeitgenössischen Oper“ gesellte sich bald das Schauspiel. Das eigenständige Fest einer lebendigen Städtischen Bühne weitete sich zur „Woche des Gegenwartstheaters“, jeweils im Frühling die Spielzeit krönend. Etwa 60 musikalische Werke und über 90 Schauspiele standen in den vergangenen zehn „Gegenwartswochen“ zur Diskussion. Darunter waren im Opernhaus 20, im Schauspielhaus 24 Uraufführungen und deutsche Premieren: eine Bilanz, die sich sehen lassen kann.

Leider läßt sich dieses mutige Bekenntnis zur eigenen Zeit nicht im bisherigen Umfang aufrecht erhalten. Generalintendant Pischgode gab — ein nicht gerade erfreuliches Geschenk zum zehnjährigen Jubiläum — die Notwendigkeit bekannt, die „Woche“ auf einen zweijährigen Wechsel-Turnus zu reduzieren. Es kommt also künftig nur das Schauspiel

oder nur die Oper zum Zug. Schuld an diesem zwar immer noch ehrenvollen, aber unverkennbaren Rückzug ist nicht die träge Beteiligung des großen Theaterpublikums, gegen die eine unermüdliche, geduldige Erziehungsarbeit ins Feld zu führen das künstlerische Potential der Nürnberger Bühnen nach wie vor bereit sei. Schuld ist die Vierzigstundenwoche, die vom Bühnenpersonal her eine so gewaltige Arbeitskonzentration, wie sie die Durchführung der „Woche“ mitten in der Vorbereitungszeit der neuen Saison und neben den auswärtigen Verpflichtungen mit sich bringt, schon organisatorisch nicht mehr ermöglicht.

Der Anteil der zeitgenössischen Werke am alljährlichen Gesamtspielplan werde durch diese Maßnahme nicht eingeschränkt, versprach der Generalintendant. Ob sich aber diese gute Absicht verwirklichen wird, muß die Zukunft erst erweisen. Heuer jedenfalls bewies die „Gegenwartswoche“ noch einmal in der schönsten Weise ihren Sinn: den einer umfassenden Information über das Neue, den der Anregung für die Schaffenden ebenso wie für das Publikum, dessen Trägheit des Herzens angesichts der Fülle der Formen und der Vielfalt der Gehalte, der Ver-



Kurt Weill: „Der weite Weg“

schiedenheit der Stile und des Reichtums an interessanten Themen mit der Zeit zu überwinden sein müßte ...

Die „Woche der Gegenwartsooper“ reichte vom ausgesprochenen „Publikumsschlager“ bis zur erlesenen Kammerkunst, deren Exklusivität einen zwar nicht „breitesten“, aber sozusagen „qualitativ wichtigen“ Publikumskreis erfaßt. Der „Schlager“ war die deutsche Erstaufführung der Weillschen Broadway-Oper „Der weite Weg“, ein Stück, das mit rührend populärer Eindringlichkeit am Beispiel tragischer südafrikanischer Rassenprobleme zur Humanitas aufruft, musikalisch zwiespältig zwischen dem kühnen Avantgardismus der „Dreigroschenoper“ und der sentimental Operettenschnulze pendelnd. Streibings überlegene Gastregie, Loys versierte musikalische Einrichtung, gute Solisten aus Oper, Operette und Schauspiel (in der Hauptrolle ausgezeichnet: Leonardo Wolovsky) brachten das Stück zu attraktiven Wirkungen.

Gegenstück war ein Abend mit Karl Amadeus Hartmanns „Simplicius“ und Strawinskys „Geschichte vom Soldaten“. Hartmanns Grimmelshausen-Oper ist das kostbare Beispiel einer Gesinnungskunst, die ohne Konzessionen an den Effekt auskommt: großartig auskommt, denn die Schlichtheit des Scherchenschen Textes und die „blühende Romantik“ der radikal, aber gar nicht dogmatisch modernen Musik Hartmanns hatten unter Domgraf-Faßbaenders Spielleitung Ausdrucks- und Gesinnungswerte zu ver-
geben, von denen sich nicht nur die expertisen Ars-

Nova-Kenner willig ergreifen ließen. In der Titelrolle fand Barbara Wittkowski starken Beifall, auch vom anwesenden Komponisten. Intendant Pschigode hatte die Rolle des Sprechers übernommen, bei der mit dem „Simplicius“ gekoppelten „Geschichte des Soldaten“ sehr lebensvoll und locker die des „Vorlesers“. Hier inszenierte Wolfgang Blum. Mit den exzellenten Schauspielern Herbe und Dietrich und mit dem Tanzpaar Wittmann/Dinges gelang es ihm, Whites These von der Bühnenunwirksamkeit des so eigenartig gefügten Märchenspiels glänzend zu widerlegen. Am Pult bewährte sich Nürnbergs noch junger „Erster Kapellmeister“ Konrad Peter Mannert an heikelster Materie.

Generalmusikdirektor Erich Riede hatte sich mit Britzens „Albert Herring“ das Genre des fröhlichen Konversationsstücks, mit Sutermeisters „Romeo und Julia“ das des bezaubernden und bewegenden zeitnahen Opernlyrismus vorbehalten: beides Werke, die das Herz des Normalpublikums mühelos erreichen müßten, zumal sie von dem bayerischen Staatsintendanten Rudolf Hartmann und von dem jungen Spielleiter Wolfgang Blum versiert in Szene gebracht und von guten Darstellern (u. a. Ingeborg Nerius, Lotte Schädle, Cesare Curzi, Raimund Grumbach) verständnisvoll dargeboten wurden.

Kernstück eines Ballettabends war die Nürnberger Erstaufführung der Hermann Reutterschen Tanzlegende „Die Kirmes von Delft“. Die Zartheit des flämisch-folklorischen Spiels und der wunderschönen, leise archaisierenden, im vornehmsten Sinn „tänze-

rischen" Komposition bezauberte. Reiche Anteilnahme forderten und fanden die beiden Uraufführungen des gleichen Abends: eine getanzte Travestie „Cupiditas“, die den bekannten „Serva padrona“-Stoff in ein lustig anachronistisches altes Rom verlegte, und ein Ballet Concertant „Toccata“, in dem polyphone Musikformen in abstrakte Tanzformen umgesetzt wurden. Komponist beider Werke ist Nürnbergs schöpferisch begabter Ballettkapellmeister Friedrich Schmidt,

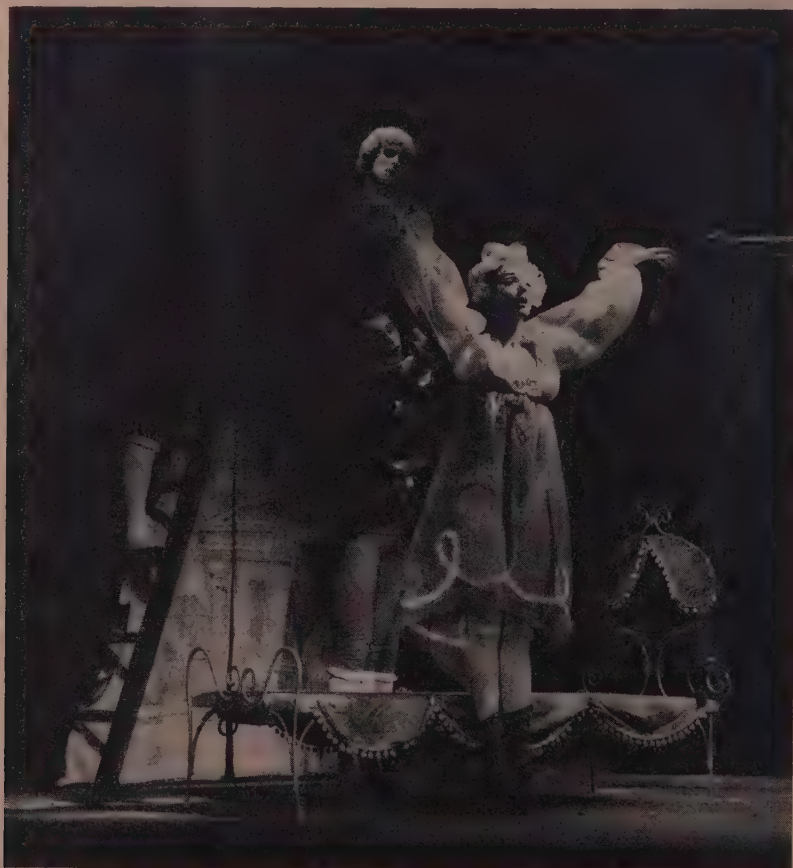
junger Meister einer apart modernen, im Bewegungsgestus fesselnden Tonsprache, der man künftig auch einmal ein interessantes Opernsujet als Aufgabe wünscht. Der Erfolg des Abends sprach ebenso für die famose Tanzgruppe der Ballettmeisterin Hildgard Krämer, die auch die Choreographie und die Inszenierungen besorgte, wie für die Bühnenwirksamkeit der drei Werke.

Karl Foessel

Heidelberg: Die sieben Laster der Weiber getanzt und gesungen

„Ich wollte in erster Linie Musik machen — ohne Behinderung durch kulturästhetische oder stillkritische Erwägungen“, sagte der junge Komponist Wilhelm Killmayer über seine Ballettoper „La Buffonata“, die im Oktober 1960 bei der „Woche der leichten Musik“ des Süddeutschen Rundfunks in Stuttgart konzertant und kürzlich in Heidelberg szenisch uraufgeführt wurde. Und in der Tat, der 1927 in München geborene und mit eigenwilligen Liederzyklen, Orchester- und Kammermusikwerken hervorgetretene Killmayer musiziert hier lustig drauflos. Bald parodiert er, bald

wirft er mit flinker Hand ein paar flüchtige Jazzrhythmen oder einige hübsche Instrumentaleffekte hin. Er schreibt kokette Arien mit barocken Kolaturen, A-cappella-Chorsätze in madrigalesker Technik; eine gekonnte, leichtfüßige, von Orff und auch Strawinsky beeinflusste Gebrauchsmusik. Sie ist modern, aber nicht zu modern; sie illustriert, karikiert und glossiert die Tanzhandlung, die der ebenfalls junge und ebenso geschickte Librettist Tankred Dorst, einer der Preisträger des Mannheimer Dramenwettbewerbs, nach dem Muster der alten Commedia



Wilhelm Killmayer:
„La Buffonata“

dell'arte mit sieben weiblichen Typen, drei Harlekinen und drei Don amorosos baute. „Hier werdet ihr sehen“, heißt es da, und man wird an die „Sieben Todsünden“ von Bert Brecht und Kurt Weill erinnert, „getanzt und gesungen die sieben Laster der Weiber, von sieben Personen dargestellt. Aber alle sieben sind nur eine, eine ist's auf dem Theater, und sie treibt's auf tausend Arten, und sie treibt's, wie's alle treiben! Nur ein Narr ist, wer sie liebt! Aber Narren sind wir gern!“

In der äußeren Form präsentiert sich „La Buffonata“ als ein Ballet chanté. Sechs Sänger und fünf Tänzer bieten das Stück gemeinsam dar. Während die Bühne den Tänzern vorbehalten ist, sitzen die Gesangssolisten und der Chor, die Handlung teils beschreibend, teils kommentierend, als artikulierende Instrumente im Orchesterraum. Auf diese Weise entstand ein improvisiert wirkendes, glücklich gelungenes und rasch ablaufendes Werkchen, eine entzückende Farce, die dem blühenden und heiteren Musik-, Pantomimen- und Tanztheater weiten Raum zur unbeschwerten Entfaltung gibt.

Dank der witzig-spritzigen Inszenierung wurde die szenische Uraufführung in Heidelberg ein Bombenerfolg. Der Regisseur Hans Neugebauer hatte mit der Choreographin Ilse-Lore Wöbke das Stück wirkungs-

voll herausgeputzt. Sie geizten nicht mit ihren Einfällen und gestalteten in dem zauberhaften Bühnenbild von Frank Schultes das kapriziöse Spiel zu einem Mordsspaß, an dem das Publikum seine helle Freude hatte. Faszinierend tanzte Annaliese Schubert, der Gast vom Gärtnerplatz-Theater München. Diese Tänzerin zeigte nicht nur ihre virtuose Technik, sondern hatte auch den rechten Charme und Spott für die „Listen und Laster der Weiber“. Sie beherrschte alle Künste des Eros und führte kichernd und kosend die Männer (Roger George, Horst Dobirr, Werner Haegele) an der Nase herum. Auch Heinz Peters war als Pantalone ein prachtvoll gezeichneter Typ der Commedia dell'arte. Kultiviert sangen Margot Valstar und Yvonne Helvey ihre Soli. Das Männertrio Jürgen Trautmann, Kurt Richey und Hans Nowack klang rein und volltönend, die Chöre waren von Johannes Zimmermann sorgsam einstudiert.

Der Komponist stand am Dirigentenpult und sorgte für durchsichtige Führungen, für ausgesparte Klänge und ein schmiegsames Anpassen an die Sänger. Eine vitale, farbige und wohl auch authentische Interpretation, eine lebendige, effektvolle Inszenierung, ein Triumph der Heiterkeit! Das Publikum war begeistert und dankte den Autoren und den Solisten mit langanhaltenden Applaus.

Wolfgang Ludewig

»Lulu« – Höhepunkt der modernen Opernwoche in München

Man kann schwerlich behaupten, daß die Intendanz der Bayerischen Staatsoper dem zeitgenössischen Opernschaffen besonders aufgeschlossen wäre. Avantgardistische Experimentierfreude ist nicht gerade das bemerkenswerteste Charakteristikum dieser Bühne, die sich nach alter Tradition auf einen konservativen Spielplan stützt und dazu aus mancherlei Gründen wohl auch gezwungen ist. Das bedeutet selbstverständlich nicht, daß die Moderne völlig fehlt. Zum Beweis veranstaltete die Bayerische Staatsoper kürzlich eine Woche der modernen Oper. Aus dem Repertoire wurde an diesen acht Tagen eine Reihe von größtenteils ausgezeichneten Inszenierungen zusammengestellt: Egks „Columbus“ wie die beiden Ballette „Joan von Zarissa“ und „Danza“, Orffs „Oedipus, der Tyrann“ und „Trionfi“, Hindemiths „Mathis der Maler“, Hartmanns „Simplicius Simplicissimus“, Liebermanns „Schule der Frauen“, Sutermeisters „Seraphine“ und Bergs „Wozzeck“.

Die Mehrzahl dieser Werke ist älteren Datums, und wenn es auch außerordentlich wichtig ist, daß sie immer wieder aufgeführt werden, so sollten sie doch in erster Linie als die unbedingte Voraussetzung für eine Diskussion jüngerer Opernprobleme betrachtet werden – und nicht als Endziel aller Bemühungen um die Moderne. Man muß kein snobistischer Uraufführungsfanatiker sein, um drei Opern-Urauf-

führungen innerhalb von 15 Jahren (darunter zwei recht belanglose) als einen ziemlich schüchternen Versuch zu werten, zumal bei einer Bühne, deren Leistungsstandard ein ungewöhnlich hohes Niveau zeigt. Auch wenn man Hans Werner Henzes kürzlich in Schwetzingen von der Bayerischen Staatsoper uraufgeführte „Elegie für junge Liebende“ mit hinzuzählt, kommt die moderne Oper gegenüber mehr als einem Dutzend Ballett-Premieren relativ zu kurz. Kritisch wird die Situation jedoch vor allem dadurch, daß bei der Auswahl neuer Werke eine Neigung zu konservativem Modernismus zu beobachten ist. Fehlgriiffe und Mißerfolge bleiben dann nicht aus.

Über die in der Opernwoche aufgeführten Werke ist an dieser Stelle jeweils anläßlich der Neuinszenierungen berichtet worden. So bleibt nur noch übrig, die abschließende konzertante Aufführung von Alban Bergs „Lulu“ in der Reihe der Musica-Viva-Veranstaltungen zu würdigen. Georg Solti dirigierte das Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks mit der expressiven Intensität eines sich kontemplativ versenkenden Kommentators. Subtil nicht nur in der Linienführung und im Umriß der musikalischen Formen, sondern bis in einzelne den Grundton der Trauer und des Mitgeföhls mit der menschlichen Kreatur aufklingen lassend: eine vollkommen adäquate Interpretation der Musik von Alban Berg, die

der exaltierten Hochspannung der Wedekindschen Handlung und den phantastisch-grotesken Gesichtern des Dichters komplementär das Versöhnliche des Mitleidens gegenüberstellt.

Das Solisten-Ensemble war fast das gleiche wie bei der szenischen Aufführung in Frankfurt. Helga Pilarczyk dominierte wiederum als unvergleichlich faszinierende Lulu. Hervorragend besetzt war die Rolle der Gräfin Geschwitz mit Gisela Litz, die in Stimme und Ausdruck der tragischen Figur überzeugendes Profil gab. Ausgezeichnet auch Eva-Maria Görgen (Gymnasiast) und die Gruppe der männ-

lichen Gegenspieler Lulus: Herbert Schachtschneider (Alwa), Carl Ebert (Schigolch), Caspar Broecheler (Tierbändiger und Athlet), Ratko Delorko (Maler), Hans Dahmen (Theaterdirektor) und Ernst Gutstein (Dr. Schön). Kurt Meisel beschwor mit wenigen eruptiv hervorgestoßenen Worten die Gestalt des Medizinalrates lebhaftig auf die Szene und sprach im Tonfall eines distanzierten Chronisten höchst eindrucksvoll die von Karl Heinz Ruppel verfaßte Inhaltsangabe des Fragment gebliebenen Schlußaktes.

Helmut Lohmüller

Hannover: »Antigonae« als akustische Vision

Seitdem das Trauerspiel „Antigonae“, das Carl Orff nach Friedrich Hölderlins Sophokles-Nachdichtung geschaffen hat, bei den Salzburger Festspielen 1949 uraufgeführt wurde, ist dieses Werk, das einen Grenzfall musikalischen Theaters darstellt, in mehreren Musikstädten großartig interpretiert worden. Man ist dem Opernhaus des Landestheaters Hannover zu besonderem Dank verpflichtet, daß es sich ebenfalls für diese „zeitgebundene Interpretation der sophokleischen Antigonae“ — wie Orff seine Neuschöpfung nennt — einsetzte. Die hannoversche Erstaufführung hat gezeigt, daß das eigenartige Werk aufs tiefste zu beeindrucken, ja zu erschüttern vermag. Im Gegensatz zu Orffs „Oedipus“ hat „Antigonae“ doch so viel Musik in sich, daß das Interesse an dieser Neuschöpfung in jeder Szene wachgehalten wird. Es gibt hier Musik im Psalmisieren des Textes, wenn die Haupttöne von Melismen umspielt, wenn feinste Stufungen musikalischer Pathetik entwickelt werden, oder wenn riesige Sprünge der Singstimmen die musikdramatische Intensität zum äußersten steigern. Die Chöre in ihrer meist einstimmigen, wortgezeugten Herbheit sind von eindringlichster Wirkung. Und was das Orchester betrifft, in dem sogar die Holzbläser, die gedämpften Trompeten und Kontrabässe nicht anders verwendet werden als das Schlagwerk, so muß man bekennen, daß die Instrumentation doch niemals zur puren Klangkulisse, zum bloßen Geräusch oder Effekt degradiert, sondern erhoben wird zu dem die Tragödie gleichsam als zweiter Chor mittragenden symbolischen Pfeiler des Ganzen. Welch faszinierende Wirkung, wenn im Grabgesang der bohrende Ostinato-Rhythmus die Ausweglosigkeit des Schicksals der Todgeweihten entfesselt und die Klänge und Rhythmen zu einer Art akustischer Vision werden! Solchen Höhepunkten kultischen Musiktheaters vermag sich wohl kaum ein Zuhörer zu entziehen.

Die zweieinhalbstündige pausenlose hannoversche Aufführung hatte in dem Regisseur Günther Fleckenstein und dem Dirigenten Wolfgang Trommer künstlerische Leiter, die vom Geist des Werkes so erfüllt waren, die eine so starke Grundkonzeption



Carl Orff: „Antigonae“

erkennen ließen, daß sich ihr Stilbewußtsein auf alle Ausführenden spontan übertragen mußte. Die Ausstattung von Friedhelm Strenger betonte in der Synthese von Abstraktion und Einfachheit, mit der nach hinten ansteigenden hellen Spielfläche, den Laufstegen, mit dem Quaderhintergrund vor dem leeren Bühnenwänden die Zeitlosigkeit der Tragödie. In dieser, durch Wirkungen des Lichts außerordentlich bereicherten Atmosphäre des Bildes war der Spielleiter nicht um die übliche antike Monumentalität bemüht. Es ging ihm darum, geschlossene, gesammelte, aufgelockerte Wirkungen durch den Chor zu erzielen und auch die Solisten von festgelegten statuarischen Vorstellungen zu befreien. War der Orchesteraufwand schon verringert, so wirkte sich besonders günstig die solistische Besetzung des Chors (Einstudierung: Kurt Gatzmann) aus, der unter der Anführung des Bassisten Barr Peterson vom verschworenen Menschenknäuel bis zu fächerartig auseinanderstrebenden, immer wieder neue Möglichkeiten tragischer Verflechtung erkennen lassende Bewegungsimpulse demonstrierte. Welch suggestive Regiekunst! Auch erlebte man, was ein stilbewußter Schauspielregisseur wie Fleckenstein bei Orff vollbringen kann, wenn die Verständlichkeit des Wortes der Dichtung über alles gestellt wird.

Daß die innere Spannung bis zum Schluß ungebrochen anhielt, lag aber vor allem an der für Hannover idealen Besetzung des Solistenensembles. Helmtrude Kraft mit der hochdramatischen Schönheit und Glut ihrer Stimme war eine großartige Antigone, herrlich im Grabgesang, darüber hinaus aber in jeder Phase überlegen — überlegt in der faszinierenden Nachzeichnung der Sprachlinie, vor allem

im Übergang von der Deklamation in die Cantabilität. Gotthart Kronstein, der sich als hochintelligenter Sängerdarsteller auswies, bewältigte mit seiner plastischen, wie gemeißelt anmutenden Artikulation die unheimliche geistige Weite der Kreon-Partie in imponierender Weise. Hervorragend auch die Tenöre: Hubert Weindel sang mit devot-kleinmütigem, angstvoll-bösem Falsettgrundton die tragikomische Rolle des Wächters, Theo Altmeyer gab eine hinreißend visionäre Studie des blinden Sehers Tiresias, und Walter Schneemann bemühte sich mit metallischem Stimmklang um den jugendlich-lyrischen Ton der Hämon-Partie. Elisabeth Pack war ganz in ihrem Element, tragisch-lyrische Verfeinerung und Beredsamkeit des Singens und eine ganz in der Rolle aufgehende schauspielerische Intensität für die Ismene zu verwirklichen. Franz Crass trug mit seiner machtvollen Gesangs- und Sprechkunst in der Rolle des Boten entscheidende künstlerische Glanzpunkte in die Aufführung.

Das Orchester, das mit einer Reihe von Aushilfen im Schlagwerk unter Trommers feinnervig abwägender, rhythmisch geschliffener, ja zündender Leitung mit letzter Hingabe bei der Sache war, gab vom symbolischen Geräusch bis zur rhythmischen Untermalung, von der zartesten Tonraumumschreibung bis zum hämmernden, hallenden Ostinato die akustische Vision von Orffs Instrumentarium so durchsichtig, so klar, daß immer das Wort der Dichtung im Vordergrund stehen konnte. Das Publikum stand sichtlich beeindruckt im Banne von Werk und Aufführung, es feierte die Künstler am Schluß des Abends mit langem Beifall.

Erich Limmert

Mahagonnys Fall ohne Aufstieg in Kiel

Im Spielplan der Kieler Städtischen Bühnen erschien Brechts-Weills Oper „Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny“. Diese verdienstvolle Premiere der den Gegenwartsproblemen gegenüber aufgeschlossenen Intendanz brachte die traurig stimmende Erkenntnis, daß sich in den dreißig Jahren, die zwischen der Uraufführung und heute liegen, „trotz allem, was geschehn“, kaum etwas verändert hat, und daß die sozialkritische Aggressivität von Brechts Text immer noch berechtigt ist, ebenso wie Weills rhythmisch erregende, sich in freier Tonalität aussprechende Musik („trotz allem, was geschehn“) gegenwärtig klingt. Man hatte Harro Dicks aus Darmstadt darum bemüht, „das Stück in einer stilisierenden Form zu einem komprimierten und konzentrierten Ablauf zu führen“ (Strobel). Das gelang ihm aber nur zum Teil, der das Äußere des Erscheinungsbildes betraf (Rolf Christiansen hatte Bühnenbild und Kostüme gestaltet). An der illustrativ-dramatischen Funktion von Weills Musik hat er vorbei, teilweise ihr entgegen inszeniert. Seine vielfachen Striche waren zumeist falsch angesetzt, weil sie Wesentliches von Brechts folgerichtig entwickeltem Text trafen und dadurch das dem Werk

unvorbereitet gegenüberstehende Publikum häufig im unklaren ließen. Auf diese Weise wurde die von ihren Autoren gedachte „Oper“ mehr oder weniger zu einer kabarettistischen, revuehaften „show“. Karl Heinz Strasser, der mit Überleitungen, Transpositionen usw. das Stück aus Stücken wieder zusammengefügt hat, übertrug seinen Werkwillen auf das sicher musizierende Orchester, den von Paul Pflüger studierten leistungsfähigen Chor und die Solisten, von denen hervorgehoben sein sollen: Maria Hall in der Rolle der Jenny und Hilde Büchel als Witwe Begbick sowie die vier Alaskakumpels Gerd Rainer (Jim), Oskar Röhling (Jack), Gerhard Riek (Bill), Wolfgang Bischoff (Joe). Ihnen ist es zu danken, daß das Werk zu einem großen Publikumserfolg werden konnte.

Die Kieler Tage zeitgenössischer Kunst 1961, deren Abschluß diese Opernpremiere bildete, brachten u. a. den „Versuch einer gegenseitigen Erhellung von Neuer Musik und Malerei“ von Franzpeter Goebels, der in überzeugender Weise geeignete Werke der Malerei und Graphik entsprechenden, pianistisch vollendet dargebotenen Kompositionen gegenüberstellte. Tags darauf unternahm es Goebels, in dem von Kurt Gu-

dewill ins Leben gerufenen „Arbeitskreis für Neue Musik“ den Hörern Klavierwerke von Messiaen und Webern näherzubringen.

Nach wie vor macht Niklaus Aeschbacher innerhalb seiner interessanten, ausgetretene Pfade meidenden Symphoniekonzert-Programme das Publikum mit neuen Werken bekannt. Man hörte Hindemiths „Konzert für Orchester“, Wimbergers „Drei Figuren und Phantasien“, Kotonskys „Preludium e Passacaglia“, Dallapiccolas „Due pezzi“ und das vom Konzertmeister des Städtischen Orchesters, Lothar Ritterhoff, mit großem Können gespielte Violinkonzert von Strawinsky. Einige dieser Werke bot Aeschbacher auch den rund 500 jungen Menschen in den vom rührigen

Verein der Musikfreunde eingerichteten Konzerten des Jugend-Konzert-Rings. Dabei gelang es ihm, in einer launig-lehrhaften, aller Schulmeisteri abholden Art, seinen jungen Hörern die in Frage kommenden Kompositionen zu erläutern. Daß diese allgemein verständlichen Erklärungen das Interesse und wohl auch einiges Verstehen geweckt haben (sofern das bei einem ersten und einmaligen Hören überhaupt möglich ist), bewies der jeweilige Beifall, der sogar eine Wiederholung des letzten Satzes von Strawinskys Konzert erzwang, womit wohl nicht allein dem Solisten gedankt werden sollte. Die Musik hatte eben die Jugend „angesprochen“. Mehr kann man zunächst nicht verlangen.

Edgar Rabsch

Düsseldorfs preisgekrönte Goethe-Kantate endlich uraufgeführt

Die Landeshauptstadt Düsseldorf verleiht jährlich hochdotierte Preise für herausstechende Leistungen auf den verschiedenen Gebieten der Kunst. Nicht immer war man bisher glücklich über die getroffene Wahl der Jury, und es hat nicht an scharfer Kritik gefehlt, aus der das musikalische Preisrichterkollegium die Konsequenz zog, indem es beschloß, den Preis im Sommer 1960 nicht zu verleihen.

Diese zweifellos viel zu einfache, aber im Notfall immer noch sicherste Maßnahme, die von der städtischen Presse mit der Vokabel „Preisträger-Ausverkauf“ kommentiert wurde, wirft ein helles Licht auf die zunehmende Unsicherheit einiger Gremien bei der Auffindung von Talenten. In Düsseldorf hat man bisher beharrlich davor zurückgeschreckt, einen jungen Avantgardisten mit dem Preis, der ihm moralischen und finanziellen Rückhalt geben würde, auszuzeichnen.

Die Preisverleihung von 1959 wirft ihre Schatten bis in dieses Frühjahr, denn erst jetzt löste die Stadt ihre Verpflichtung ein, das damals preisgekrönte Werk mit städtischen Mitteln uraufzuführen. Der Schumann-Preisträger 1959 heißt Franz Alfons Wolpert, ist 1917 in der Nähe von Würzburg geboren und als Musikerzieher in der Internatsschule zu Salem tätig. Wolpert war als Junge Domspatz in Regensburg, studierte dann am Salzburger Mozarteum Klavier bei Lampe, Dirigieren bei Clemens Krauss und Komposition bei Wolf-Ferrari. Wolpert macht sich wenig aus Webern und ihm verwandten Meistern; er bemüht sich auch nicht um jene musikalisch-theoretischen Quellen, die sich seit dreißig Jahren als die ergiebigeren erwiesen haben. Nicht nur Wolperts Musik zeugt davon, sondern auch seine Ausführungen im Programmheft. Seiner Ansicht nach befinden wir uns im Zeitalter des Manierismus, „der nicht im Einklang mit der eigenen Natur schaffenden, sondern vorsätzlich entstellenden Kunstbegabung“. Er will keine „Verfremdung des Gegenstandes“, womit wenig gesagt wäre, spürte man nicht, an welche Adresse ein solches, wenig objektives Pamphlet gerichtet ist.

Nichts Geringeres als Goethes „Urworte. Orphisch“ hat sich Wolpert als Vorwurf für eine Kantate mit Chor und zwei Soli gewählt. Der grandiose Stoff hat

ihn überwältigt. Seine Musik deklamiert die Verse, die auf Sopran, Bariton und gemischten Chor verteilt sind, in beherrschter, aber wenig abwechslungsreicher Metrik. Verschiedene Techniken werden bemüht, vermischen sich und gipfeln in einem gigantischen, schwerflüssigen Gesangsstil, dessen Wurzeln in die



Ludwig Bus spielte den Solopart in der deutschen Erstaufführung von Luigi Dallapiccolas „Tartiniana Seconda“ für Violine und Orchester am Südwestfunk

Spätromantik Pfitzners zurückreichen. Das wäre kein Fehler, wenn die Realisierung des Klangbildes phantasievoller und kontrastreicher ausgefallen wäre. So sind in der Ausdeutung der sehr unterschiedlichen Textabschnitte keine Differenzierungen bemerkbar, und Wolpert dürfte das Ziel, mit seiner Musik dem Wort zu dienen, kaum erreicht haben. Der Hörer klammert sich an Effekte, deren es vor allem im dicken Orchestersatz viele gibt. Eine Einheit beider Klangebenen wird nicht evident, eine Annäherung an die Dichtung nicht vollzogen.

Jean Martinon, Düsseldorfs neuer Generalmusikdirektor, hatte sich der Aufgabe unterworfen, die eigentlich noch sein Vorgänger hätte wahrnehmen müssen. Die Wiedergabe durch den städtischen Musikverein und die Symphoniker unter seiner Leitung war temperamentvoll, wenn auch etwas lustlos in der Ausstrahlung — kein Wunder bei der Musik. Der Publikumserfolg war trotz allem beachtlich und bezeichnend, wenn man an den Mißerfolg denkt, den Schönbergs Violinkonzert hier jüngst erlitt.

Hanspeter Krellmann

Boulez begeistert als Dirigent in Köln

Zweimal innerhalb von sieben Jahren hat Köln eine Aufführung von Schönbergs Monodram „Die glückliche Hand“ erlebt, die erste auf der ehemaligen Behelfsbühne der Universitätsaula, die zweite, konzertante jetzt im letzten Konzert „musik der zeit“ des Westdeutschen Rundfunks, das von Pierre Boulez geleitet wurde. Zeitgebunden erscheint heute Schönbergs exaltierter Text, der an Umfang noch von den Anweisungen für die Szene und für die Beleuchtungspartitur übertroffen wird. Boulez milderte nichts am hyperromantisch ausbrechenden Klang. Wie nie zuvor sah man ihn am Pult „engagiert“. Das Gegenstück zu Schönbergs ausladender Affektmusik bildeten Weberns gleichzeitig entstandene Fünf Orchesterstücke op. 10. Vier Minuten Musik insgesamt, das vierte Stück sechseindrittel Takte und neunzehn Sekunden lang. Daß indessen die Unterschiede nicht in der Dauer und in der Lautstärke liegen, machte die faszinierende Wiedergabe des Kölner Rundfunk-Sinfonie-Orchesters unter Boulez deutlich.

Gegenüber solcher Konzentration wirkt die Generation „nach“ Webern weitschweifig und redselig. Von dem 30jährigen, in Darmstadt geschulten Belgier Jacques Calonne gab es als Uraufführung nicht konsequent durchdachte „Pages“ für 19 Instrumente. Partitur in Form einer Sammelmappe, die voneinander getrennte und austauschbare „Seiten“ (Pages) enthält. Von den diffizil kalkulierten Prozessen des Formverlaufs scheint sich wenig zu realisieren. Anders Luciano Berio in seinen schon bekannten „Tempi concertati“, in denen Soloinstrumente teils gebunden, teils „aleatorisch“, wie man so schön falsch sagt, vier differenzierten Orchestergruppen gegenüber treten. Was Berio zeigt: daß der ominöse, vielstrapazierte „Zufall“ nicht eine ad libitum-Exercise, sondern eine andere Form der Ordnung ist. Boulez hatte vortreffliche Helfer in dem mit lyrischem Timbre ausgestatteten Bariton Barry McDaniel, Willy Schwegler (Flöte), Theo Giesen (Violine), Annemarie Bohne und Wilhelm Neuhaus (Klavier).

Zufall und permanenter Formprozeß bestimmen die zerfaserten, bis an die Grenze der Hörschwelle aufgelösten Strukturen von Mauricio Kagels Stück „Sonant“ für Gitarre, Harfe, Kontrabaß und Fellinstrumente. Das Werk erklang im vorletzten Konzert

„musik der zeit“, nachdem es kurz zuvor in Paris uraufgeführt worden war, dort allerdings ohne das provozierende Stimmengewirr am Schluß, in dem sich die Ausführenden in fünf Sprachen über ihre



Essen: „Der rote Mantel“, Ballett von Luigi Nono

Spielanweisungen unterhalten. Reine Aktionsmusik, meist pianissimo, seriell nahezu unterhaltsam, wie es Kagels Idee des „Instrumentalen Theaters“ entspricht. Die Uraufführung des Abends waren Roman Haubenstock-Ramatis klanglich verspielte „Liaisons“ für Vibraphon und Marimba, denen Christoph Caschel seine virtuose Schlagtechnik lieh. Das hervorragende New Yorker LaSalle-Quartett spielte außer Weberns op. 5 das zweite, dodekaphonisch konven-

tionelle Streichquartett von Herbert Brün und das weit stärkere, mit apart verfremdeten Klangreizen fast schwelgerisch umgehende Quartett von Gottfried Michael Koenig. Auch ohne brillantes Kompositionshandwerk bleibt Edgar Varèses „Océandre“ von 1924 für sieben Bläser und Kontrabaß im Surrealismus seiner exzentrischen Farben und Klangmassierungen ein Werk ganz persönlichen Profils. E.

Petrassis Flötenkonzert im Hamburger »neuen werk«

Goffredo Petrassi repräsentiert heute neben Dallapiccola am eindrucksvollsten eine erneuerte Italienität der Musik auch serieller Machart: erwünschtes Korrektiv in einer Phase, da die Tonsprache der Zeit schwer mit dem „Wort“ ringt, das ihr in überlieferter Prägung fehlt. Petrassis Flötenkonzert, eine Auftragskomposition für den Norddeutschen Rundfunk, kehrt die klassischen Kräfteverhältnisse seiner Gattung radikal um. Einsätzig in der Anlage, monologisch im Charakter, wird es zur Gestalt lediglich durch wechselnde Belichtung und Abschattierung einzelner Klangflächen. Der reich ausfigurierte Solopart ist wie ein kaum unterbrochenes Stegreifgespräch der Flöte mit sich selbst in einige orchestrierte Abschnitte eingeklinkt, die der arabeskenhaft verwehenden, improvisatorisch hingetuschten Aulodie als Stabilisatoren dienen. Vegetatives verhüllt den seriellen Raster der Komposition. Hinter der transparenten Behandlung dreier Tutti-Gruppen aus Baßstreichern, stark besetzter Bläsersektion und vielen Schlagzeugen steht unverkennbar eine südlich helle Klangvision als inspirierendes Leitbild. Die mit Vortragsbezeichnungen übersäte Partitur spiegelt die Suche eines in dürrer Zeit von Natur aus begünstigten

Tonpoeten nach dem kleinsten Ausdruckswert, nach einer noch das Haar spaltenden Kunst der Nuancierung. Hier findet die rastelligleiche Fingerfertigkeit des italienischen Meisterflötisten Severino Gazzelloni, findet sein unübertreffliches instrumentalistisches Differenzierungsvermögen ein ergiebiges Spielfeld. Die erfolgreiche Uraufführung unter Hans Schmidt-Isserstedt in Hamburg erwies, mit wieviel Recht das Titelblatt des Konzerts den Namen Gazzellonis nennt. Etwas von der kompositorischen Beredsamkeit und der visionär gesteuerten Materialbehandlung dieses Imports aus dem Lande der Italianità wünschte man der anderen Uraufführung des 71. Abends in der Reihe „das neue werk“ des Norddeutschen Rundfunks: Hans Ulrich Engelmanns „Polyphonica für Orchester“. Das Opus 17 des langsam und mit Bedacht schaffenden Darmstädter Musikers reflektiert ein sehr deutsches Temperament in stark befrachteten und verknoteten Lineaturen und klanglicher Spröde. Ungünstig placiert vor Strawinskys eigenem Arrangement der Vier Orchesteretüden von 1929 und seinem neuen Klavierconcertino „Movements“ mit Margrit Weber als Solistin, erbrachten Engelmanns „Polyphonica“ einen Achtungserfolg. K. W.

Porzellan-Firma Rosenthal läßt Violinkonzert uraufführen

Seitdem Jean Martinon Generalmusikdirektor der städtischen Konzerte in Düsseldorf ist, hat man auch verschiedentlich Gelegenheit gehabt, ihn als Komponisten kennenzulernen. Sein neuestes Opus wurde jetzt in Selb uraufgeführt, einem kleinen Ort im Fichtelgebirge, der als Porzellanstadt einen internationalen Namen hat. Hier stehen nicht weniger als vier Porzellan-Fabriken auf engstem Raum. Eine von ihnen, die berühmte Firma Rosenthal, führt regelmäßig sogenannte Feierabende

durch, kulturelle Veranstaltungen für die Angestellten des Werkes, an denen zugleich der ganze Ort und die weitere Umgebung teilnehmen. Für die 52. Feierabendveranstaltung hatte man die Bamberger Symphoniker unter Martinon und den Geiger Henryk Szeryng zu einem Konzert verpflichtet. Künstler von solchem Niveau sind in Selb, wo Menuhin und Marcel Marceau genauso Gäste sind wie das Düsseldorfer Schauspielhaus oder die Dresdner Staatsoper, keine Seltenheit.

Im Mittelpunkt des Programms stand die Uraufführung des zweiten Violinkonzerts von Jean Martinon. Das dreisätzige Werk könnte unserer Meinung nach eine Lücke in der Gattung Violinkonzert zwischen frühem Expressionismus und strenger Dodekaphonie überbrücken. Martinon hat bei Roussel eine traditionsbewußte musikalische Erziehung genossen. Trotzdem ist sein neues Stück durch und durch modern. In seiner tiefersten Haltung gemahnt es streckenweise an Bergs Violinkonzert, erreicht auch dessen reflektierende Schwermut und romantische Trauer.

Im Aufbau zeigt sich Martinon als Meister einer beherrschten Satzkunst von hoher Solidität. Mit prägender Formkraft sind die drei Sätze aneinandergefügt, von denen besonders der erste in seinem

breiten sinfonischen Aufriß sehr geschlossen wirkt. Über der rhythmisch akzentuierten, impulsiven Orchestersprache schwebt die Geige mit expressiver Linearität. Auch der Mittelsatz, eine Art freier Fantasie mit häufigem Wechsel zwischen Andante und Adagio, verliert nicht den schwermütigen Unterton. Im Finale blitzt endlich der Martinonsche Schalk auf: das Spiel der Geige wird zu einem Tanz auf den Saiten.

Das enorm schwierige Werk spielte Henryk Szerynk, dem es gewidmet ist, mit jenem Grad virtuoser Leichtigkeit, die man an ihm immer wieder bewundert. Die Bamberger Symphoniker, an solchen Aufgaben überhaupt nicht geschult, boten unter Martinon eine respektable Leistung.

Hanspeter Krellmann

Berichte aus dem Ausland

IGNM im Wiener Monstre-Festival

Eingepackt in das kompakte X. Internationale Musikfest der Wiener Konzerthausgesellschaft und verschachtelt in den — jetzt schon gigantische Ausmaße annehmenden — Wiener Festwochen, schien es so, als würde das Weltmusikfest 1961 der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik hinweggeschwemmt werden von den mächtigen Strauss-Fluten, die rings umher lautstark strömten. Zwar wurde die IGNM 1922 in Österreich gegründet; das aber ist für Wien noch lange kein Grund, sich gründlich während der Festwochen mit der Neuen Musik zu beschäftigen. Man setzt sie auf die Programme, man führt sie auf, und im übrigen kümmert man sich nicht weiter um sie. Denn es findet ja noch viel zu viel anderes statt, so daß nur die wenigsten Veranstaltungen ordentlich vorbereitet werden können. Und nichts ist bekanntlich der Neuen Musik abträglicher als Unordnung und unzulängliche Probenzeit.

Ganz anders als vergangenes Jahr in Köln bildete das IGNM-Fest heuer in Wien lediglich einen Kern, um den sich aber keineswegs alles drehte. Die Staatsoper hat ihn gänzlich ignoriert. Außer „Wozzeck“ hätte sie ohnedies nichts bieten können. Doch auch der wurde nicht gegeben. Ja, selbst in den IGNM-Kern hat sich, getarnt als „Sonderkonzerte“, unterschwellige Anti-propaganda eingeschlichen: da hörte man Prokofieff und noch trüber Klingendes. Man hatte eine panische Angst davor, einen Abend konzertfrei zu lassen. Und so rangierte die Quantität vor der Qualität.

Ein „Sonderkonzert“ freilich hatte Weltgeltung und half damit der IGNM, trotz diverser tonaler Überflutungs- und verbaler Verfluchungsversuche, festen

Stand zu gewinnen: die Uraufführung von Arnold Schönbergs „Jakobsleiter“. Ihr gilt unser Hauptinteresse.

1917, dem Jahr, in welchem der erste Teil der „Jakobsleiter“ komponiert wurde, ist Schönberg auf der Suche nach neuen Ordnungen. Alte Werte wurden preisgegeben, um andere zu schaffen. Schönberg wollte ja nicht zerstören, sondern aufbauen. Er hatte keine Stütze, keine Sicherheit, wußte nicht, ob er das Richtige finden würde; er mußte — und dieses Muß war ihm klar! — „weiter, ohne zu fragen“. Und so fand er das alttestamentarische Bildnis vom ringenden Jakob, dichtete er seinen Text zur „Jakobsleiter“: ein künstlerisches Credo, ein heißes Gebet, um sich selber zu bestätigen, Sicherheit zu finden, Demut zu bewahren, zu glauben an den einzig möglichen Weg. Schönberg sieht sich in diesem Text wie durch ein Prisma: in immer anderer Gestalt. Diese Gestalten werden in die Schranken gewiesen. Ihre Zwiegespräche mit Gabriel offenbaren plakathaft und schlagwortartig Schönbergs Probleme, die mit der Aufforderung „geh, verkünde, leide!“ besiegelt werden. Die Prismenschau wird im zweiten Teil abermals durchbrochen, durch weitere Prismen aufgespalten, symbolistisch verschlüsselt, in den Bereich des Seelischen transponiert. Gabriel schält schließlich in einer großen Rede die Quintessenz heraus; wir erfahren, wie die Stufen der Leiter von Gott herab zu den Menschen und erst durch das Gebet wieder hinauf zu Gott führen.

Die VIII. Symphonie Mahlers dürfte Schönberg stark beschäftigt haben. Und so versucht er, faustische Ideen terminologisch neu einzukleiden, indem er sie

mit anthroposophischem und theosophischem Gedankengut verflochten. Außerdem werden Gefühls- werte berücksichtigt. In der Einbeziehung des Emotionellen manifestiert sich der Expressionismus.

All das zusammen verursacht im Text einige Verworrenheit. Die Leseaufführung beider Teile hatte daher nur informativen, dokumentarischen Wert. In der Wortregie Sellners wurde der Text pathetisch zelebriert. Das hat Schönberg keinerlei Nutzen eingebracht. Der einzige positive Eindruck der Leseaufführung war die faszinierende Leistung des Zürcher Kammersprechchors.

Die Musik hingegen hat uns mehr zu sagen, obwohl sie ein Torso geblieben ist. Schönbergs Komposition gedieh nur bis zum symphonischen Zwischenspiel, das dem ersten Teil folgt. Dann mußte er unterbrechen. Später fand er nicht mehr zu jener Sprosse zurück, auf der er 1917, als er das Oratorium begann, gestanden ist. Mit jeder Verzögerung entfernte er sich immer mehr von der ursprünglichen Komposition. Bis er schließlich dort ankam, worum er in der „Jakobsleiter“ gebetet hatte. Erst viel später, in Amerika, als er vorübergehend die Anwendung der Zwölftontechnik aufgab, befaßte er sich wieder intensiver mit dem Oratorium. Hierin erkennen wir Schönbergs unglaublich starke, innere Konsequenz: der Weg des Suchens war verschlossen, während er den Zielraum durchforschte. In der „Jakobsleiter“ ist es erst eine Art Sechstonreihe, mit der er partiell nach den späteren Prinzipien der Zwölftontechnik operiert; also ist noch alles im Gären . . .

Der Schönbergsschüler Winfried Zillig hat mit Hilfe des genauen Particells und einiger Skizzenbücher das Werk instrumentiert, ohne eine Note zu verändern. Man hört eine Musik, die so klingt, wie Schönberg sie 1917 geschrieben haben könnte. Es wäre aber auch möglich, daß sie anders geklungen hätte, aggressiver, härter zupackend, nicht so glatt wie die Version Zilligs — wir vermögen das nicht zu entscheiden und melden daher gewisse Bedenken an diesem Verfahren an, obwohl wir an der Integrität Zilligs keine Zweifel hegen. Außerdem: einmal mußte die „Jakobsleiter“, soweit vorhanden, uraufgeführt werden. Die Musik nimmt deutlich auf den Text Bezug. Sie ist dezent dramatisch, zeichnet Seelenzustände nach und hat zum Teil prägnante Themen. Die lyrischen Stellen (etwa das innige, unwirklich anmutende Zwischenspiel, in dem — auf Wunsch Schönbergs via Lautsprecher — Fernorchester eingesetzt werden) sind zweifellos schön, wenn auch manchmal fast zu weich. Andererseits ist vieles vorgeprägt, was später neu entdeckt wurde: die „Raummusik“, die lyrischen Sopranlinien Nonos, die bewußte Anwendung von Klangfarben (soweit diese im Particell angegeben waren). Einzelne Partien erreichen eine Substanz, wie man sie erst in „Moses und Aron“ wiederfindet, jenem großen Schwesterwerk, das nicht aus musikalisch-stilistischen, wohl aber aus textlichen, geistigen Gründen hat unvollendet bleiben müssen.

Man mußte zur Uraufführung Rafael Kubelik, das Kölner Rundfunksinfonieorchester, den Kölner und den Hamburger Rundfunkchor nach Wien bitten — Wiener Ensembles haben weder Zeit noch Lust, sich für den Wiener Schönberg einzusetzen. Und gäbe es in Wien kein Konzerthaus und keine Festwochen- direktion, hätte man in der Donaumetropole auch keine Uraufführung erlebt. Kubelik, den Kölnern,

den Hamburgern und auch einigen Solisten (vor allem Ilse Hollweg) ist jedenfalls eine hervorragend studierte, exakte, klar gegliederte und ambitionierte Wiedergabe des Werks zu danken.

Eigentlich war bis jetzt, obwohl über ein IGNM-Fest berichtet wird, noch keine Rede von jener Musik, die für die Gegenwart neu ist. Man begegnete ihr tatsächlich nur in den vier Jurykonzerten der IGNM und selbst dort zeigte sie sich selten von ihrer guten Seite. Manchmal blieb sie völlig verborgen, etwa bei der Sonate für Klavier, Bläserquintett, Pauken und Streichorchester von Václav Dobiáš, dem Vorsitzenden des Verbandes tschechoslowakischer Komponisten. Das Stück könnte den Untertitel „Ein Amerikaner in Böhmens Hain und Flur“ führen, da Dobiáš auf recht obstinate Weise zwischen Dvořák, Gershwin und Bartók herumpendelt.

Wie kommt so ein Stück ins Programm des Weltmusikfestes? Zweifellos auf Betreiben einzelner Jury-Mitglieder, die nichts anderes im Sinn haben, als die Interessen ihrer Sektion und ihrer Nation zu wahren. Die Interessen der Neuen Musik müssen da hintan- stehen. Wozu hat eigentlich vor zwei Jahren die Delegiertenversammlung den heiklen Paragraphen 32 in eine Kannvorschrift umgewandelt? Die Jury braucht sich doch nicht mehr an die Einsendungen der Sektionen zu halten und sollte auch nicht mehr gegen die eigene künstlerische Überzeugung handeln.

Dabei ist die IGNM schon insofern ein Stück weiter- gekommen, als sie von ihrem Recht Gebrauch machte, zur Repräsentation einzelner Länder je ein gutes, wenn auch älteres Werk zuzulassen. Auch hier wird man über die Qualität geteilter Meinung sein. Während mir, wenn sie besser gespielt werden als diesmal, Varèses Lärmkaskaden in „Arcana“ zusagen, habe ich für das chronochromische Wassergerausche und Vogelgezwitscher Messiaens nicht mehr viel übrig, auch wenn ich dessen Format im Aufdring- lichen achte und mir vorstelle, daß die Wasser schneller fallen und für die Vögel Klees beschleunigende Zwitschermaschinen eingesetzt werden könnten.

Immerhin hat die IGNM meist zu jungen Kompo- nisten gefunden und erfüllt damit eine ihrer wichti- gen Aufgaben: zu informieren. Diese Informationen wären noch exklusiver (und damit wertvoller), würde man mehr auf echte Uraufführungen achten. Aber damit bin ich wieder bei den Kompromissen der Jury angekommen.

Eines ist sicher: das von Boulez und Nono entwickelte Klangbild setzt sich immer mehr durch. Damit ge- winnt ein relativ weiches, nahezu „neo-impressionisti- sches“ Phänomen die Oberhand, in dem Flöte, Vibra- phon, Klavier und vielfach gestaffeltes Schlagwerk das Regiment führen. Ein uniformistisches Regi- ment zumeist, denn es fehlt den Herren Hallberg („Felder“, worin auch noch Stockhausen mißverstan- den wurde), Birtwistle („Monody for corpus Christi“ für Sopran, Geige, Flöte und Corno alla basso con- tinuo), Fellegara („Serenata“ in simplifizierter seriel- ler Technik) und anderen an Substanz. Ich habe nichts dagegen, wenn ein Klangideal generell akzeptiert wird und solcherart zum Ausgangspunkt eines Stils werden könnte. Nur müßte das Epigonenhafte, das Simple, die im Augenblick und beim ersten Hören nur schwer ausscheidbare Scharlatanerie allmählich verschwinden. In dem gewählten Klangideal fehlen zum Großteil die Persönlichkeitskriterien, die musi-



Rafael Kubelik dirigiert in Wien die Uraufführung von Schönbergs „Jakobsleiter“

kalischen oder meinetwegen die strukturellen Ideen der Komponisten.

Sie fehlten nicht bei Pendereckis „Dimensionen der Zeit und der Stille“, ein Werk für Kammerchor und schlagwerkgewürztes Instrumentalensemble, das sich durch einen ungeahnten Reichtum von Klangfarben auszeichnet; Töne und Geräusche fließen nahtlos ineinander über. Jedes einzelne Klanggemisch ist auf das feinste austariert. Das Pfeifen oder Zischen des Chores verschmilzt mit Flageolett-Tönen oder mit dem Rauschen heller Becken. Ob die suggestive Wirkung bei mehrmaligem Hören des Stücks anhält, weiß ich nicht.

Friedrich Cerha hat Webern und den Impressionismus in seinen „Relazioni fragili“ auf eine völlig individuelle Art verarbeitet und etwas klanglich Neues geschaffen: die „Nachhallzeiten“ einzelner Instrumente werden raffiniert verlängert, kunstvoll moduliert. Ich habe diese Musik für Cembalo und Kammerorchester schon früher anlässlich eines „reihe“-Konzerts ausführlich besprochen; sie hat nichts von ihrer ursprünglichen Wirkung eingebüßt.

Damit sind die meiner Ansicht beiden besten Werke des heurigen IGNM-Festes genannt. Intelligent, wenn auch widerborstig, waren die Variationen für 40 Instrumente von Gielen gebaut — eine eigenständige Verneigung vor Schönberg und Boulez. Eigenständig auch gerade noch die „Sequences“ für Violine und vier Orchestergruppen von Haubenstock-Ramati. Hier

werden mobile Strukturen ähnlich wie bei Calder eingesetzt. Haubenstock startet seinen graphischen Weg.

Ansonsten war die Graphik spärlich, zumindest kaum als Selbstzweck vertreten. Sie birgt, merkwürdigerweise auch klanglich, die Gefahr des Kunstgewerbes in sich. Die Einflüsse von Cage wurden peripher spürbar: in einer meditativen Klavierkalligraphie Satos, in der „Canzone da sonar“ Shin-Idi-Matsushitas, bestehend aus einem genau und einem approximativ fixierten Teil. Beide Abschnitte klangen annähernd gleich. Das wirft Fragen auf: Wozu überhaupt die genaue Ordnung und Fixierung, wenn sich das Resultat vom Improvisatorischen nicht unterscheidet? Andererseits: unterscheidet es sich nur deshalb nicht, weil die diesmal ausübenden Musiker mit dem Gestus der Neuen Musik völlig vertraut waren?

Bleiben nur Randerwähnungen. Schäffers gut erdachte „Monosonate“ für Streicher hätte sich mangels Farbigkeit fast in eine Monotonata verwandelt. Zu einer solchen wurde Wildbergers Solostreicheremusik. Donatoni probierte an der Explosivität Varèses herum; dabei kam ein kleiner Detonaton heraus, obendrein als Kettenreaktion, also in vielen Strophen. Martirano versuchte in „O, o, o, o, that Shakespeherian rag!“ humoristische Wendungen; sie mißlangen, da der Komponist anscheinend noch mit dem Material kämpft. Macchi schrieb seine dritte Komposition in Vierteltönen und überhörte dabei verminderte Septakkorde in den Bläsern.

Es fehlte nicht am üblichen Aufführungsbild: etliche Umbauten dauerten länger als das jeweils nachfolgende Musikstück. Die Orchesterwarte waren also vollbeschäftigt. Mit der Wiedergabe ihrer Oeuvres durften die Komponisten zufrieden sein. Das „reihe“-Ensemble spielte großartig, das Berliner Radio-Symphonie-Orchester sehr gut, das österreichische Rundfunkorchester nicht immer zufriedenstellend. Der RIAS-Kammerchor Berlin unter Günther Arndt

war ein Gewinn. Die Qualitäten der Dirigenten Zillig, Bour und Cerha kennt man ja schon, ebenso jene der Solisten Marie Therese Escribano, Ivan Eröd und Ivry Gitlis. Was erreichbar war, wurde also beigesteuert. Nicht beisteuern allerdings kann die IGNM die Einfälle der Komponisten — ein paar gute Ideen mehr würde man sehr begrüßen, vor allem, wenn sie von noch nicht Arrivierten stammen.

Lothar Knessl

Jugoslawien nützt die Chance seiner kulturellen Freiheit aus

Mit der „Mužički Biennale Zagreb“ hat Jugoslawien zum erstenmal ein internationales Festival für zeitgenössische Musik veranstaltet. Die kroatische Metropole, zweifellos die kulturell reichste und regsamste Stadt des Landes, hat damit eine Initiative ergriffen, die für das jugoslawische Musikleben und Musikschaffen sicherlich von besonderer Bedeutung ist. Denn wie in den meisten europäischen Randstaaten, befindet sich auch in Jugoslawien die Musikentwicklung sozusagen in einem Zustand der „Verspätung“. Das heißt: die neuen Entwicklungen, die sich in den letzten zwei oder drei Jahrzehnten vollzogen haben, sind hier bisher kaum zur Kenntnis genommen und auch von den Komponisten nur ganz selten schöpferisch einbezogen worden. Zum Teil mag sich der Mangel an Kontakt mit der Weltmusik aus der geographischen Lage, zum Teil aus den politischen und wirtschaftlichen Schwierigkeiten der Kriegs- und Nachkriegszeit erklären lassen. Denn es war und ist — und zwar aus ganz nüchtern wirtschaftlichen, devisentechnischen Gründen — nur wenigen jugoslawischen Komponisten möglich, im Ausland zu studieren, um dadurch den Blick zu weiten und neue Anregungen aufzunehmen. Aber wenn man die Zagreber moderne Kunstgalerie besucht und dort sieht, wie die jugoslawischen Maler und Plastiker den Zustand der kulturellen „Verspätung“ längst überwunden und hochinteressante Beiträge zur modernen Kunst in all ihren heutigen Stil- und Ausdrucksformen zu bieten haben, so muß die tiefere Ursache für das Zurückbleiben des Musikschaffens doch wohl in der vorherrschenden musikalischen Mentalität zu suchen sein. Sie hält mit großer Zähigkeit an den verbliebenen romantischen Idealen fest. Und sie sucht diese Ideale in einer nationalen Sonderentwicklung mit der Folklore des Landes zu verbinden. Das ist der Weg, den vor drei oder vier Jahrzehnten Josip Slavenski gewiesen hat. Ihm ist damals durch eine ausgesprochen stilprägende Kraft eine sehr persönliche, eigenartige schöpferische Umsetzung der Folklore gelungen. Aber wenn man heute diesen Weg weiterzugehen versucht, gerät man in die Gefahr des Provinzialismus. Der breite Überblick, den die Zagreber Biennale mit Opern- und Ballettaufführungen, mit Orchester- und Kammerkonzerten geboten hat, ließ diese Gefahr für den

Durchschnitt des jugoslawischen Musikschaffens erkennen. Er machte zugleich aber auch deutlich, daß hier ein reicher Fundus von ursprünglicher musikalischer Begabung, von Talent und Handwerk, von Phantasie und Farbensinn vorhanden ist. So gelangt man ohne weiteres zu der Überzeugung, daß Jugoslawien im europäischen Konzert eine Stimme von Gewicht und eigenem Klang übernehmen kann, wenn seine Komponisten und Musiker die Chance der kulturellen Freiheit, die ja in ihrem Lande uneingeschränkt geboten ist, nutzen, indem sie die Konventionen einer eng national begrenzten, folkloristischen Neuromantik überwinden und stärkere Kontakte mit der Weltmusik aufnehmen.

In dieser Richtung möchte offenbar auch der Initiator des Zagreber Musikfestes wirken. Es ist der junge jugoslawische Komponist Milko Kelemen. Auch er ging zuerst als Schüler des einflußreichen kroatischen Komponisten Sulek von der Folklore aus. Seine von den Zagreber Solisten in aller Welt gespielten „Konzertanten Improvisationen“ für Streichorchester sind noch im neoklassischen Stil geschrieben. Aber er hat dann mehrere Jahre im Ausland, in Frankreich und in Deutschland, studiert und dadurch den Horizont seines Schaffens bedeutend erweitert. Das Orchesterstück „Skolion“, das beim vorjährigen Kölner Weltmusikfest uraufgeführt wurde und nun auch im Schlußkonzert der Zagreber Biennale erklang, ist ein Werk, das den Provinzialismus weit hinter sich läßt und die moderne Kompositionstechnik in eine persönliche musikalische Sprache eingeschmolzen hat. Kelemen hatte die Erfahrungen, die er als Komponist gemacht hat, nun auch für die Programmgestaltung des von ihm konzipierten Musikfestes ausgewertet, indem er die zeitgenössische Musik seines Landes mit den hier fast noch unbekannten Werken der europäischen Avantgarde konfrontiert. Er hatte vorwiegend Komponisten aus Frankreich, Deutschland und Italien eingeladen. Aus Mailand kam das Rundfunk-Orchester mit Werken von Dallapiccola und Casella, Malipiero und Ghedini (freilich hatte der Dirigent des Abends, Mario Rossi, es abgelehnt, ein Werk von Luigi Nono ins Programm aufzunehmen, und damit Kelemens Wunsch, auch die italienische Avantgarde in Jugoslawien bekannt zu machen, nicht erfüllt). Aus Paris kamen Pierre Schaeffer

mit Vorführungen der *Musique concrète*, das Parrenin-Quartett mit Werken von Martinet und Maderna, Bartók und Schönberg, und die Pianistin Yvonne Lioriod, die mit der zweiten Sonate von Pierre Boulez und Klavierwerken von Olivier Messiaen bei den Agramern Beifallsstürme auslöste. Aus Köln kam das von Mauricio Kagel geleitete Ensemble für Neue Musik, das neben Stücken von Kagel, Cage und Cardew den „Pierrot lunaire“ von Schönberg zur Aufführung brachte. Stärkstem Interesse begegnete Karlheinz Stockhausen, der mit David Tudor und dem Schlagzeuger Christoph Caskel erschienen war, um seine „Kontakte“ und andere Werke aus dem Kölner Studio für elektronische Musik vorzuführen. Durch die polnische Pianistin Regina Smendzianka und durch einen Tonbandvortrag Witold Lutoslawskis kam auch die polnische Avantgarde zu Wort. Das Schlußkonzert der Zagreber Philharmonie, in dem neben Milko Kelemen die Komponisten Wolfgang Fortner, André Jolivet und Goffredo Petrassi eigene Werke dirigierten, war sozusagen die Synthese dessen, was das Musikfest als eine erste große internationale Begegnung auf dem Gebiet der Neuen Musik in Jugoslawien anstrebte. Das starke Interesse, das die neuen Werke in den dichtbesetzten Konzertsälen fanden, ist ein Zeichen für die Aufgeschlossenheit des Publikums, das sicher noch viel stärker zu gewinnen wäre, wenn die Dirigenten und die verantwortlichen Leiter des ständigen jugoslawischen Musiklebens etwas mehr vom konventionellen Schema der allzu traditionsbeflissenen Programme abweichen würden. Vielleicht hat auch in dieser Hinsicht die Zagreber Biennale eine Bresche geschlagen.

In der zeitgenössischen Musik Jugoslawiens herrschen, wie gesagt, neuromantische, neoklassische und national-folkloristische Tendenzen vor. In diesem Rahmen gibt es, wie die Biennale zeigte, manche mit großem Talent konzipierte und mit gutem musikalischem Metier gearbeitete Werke. Hier ist z. B. die Oper „Die Hexe von Labin“ von

Devčić als eines der erfolgreichsten Werke der jugoslawischen Opernbühne zu nennen. Dann die Partisanen-Kantate von Kalčić oder die auf alt-bogumilische Grabinschriften komponierte, eindrucksvolle Kantate der serbischen Komponistin Ljubica Marić, ferner Orchesterwerke von Šulek und Cipra oder ein mit Jazzelementen farbig angereiches Klavierkonzert von Papandopulo. Neuere Klänge vernimmt man in den farbigen Ballettpartituren der jüngeren Komponisten Sakać und Radić. Von Branimir Sakać hörte man auch drei radio-phonische Poeme, die Klangobjekte im Sinne der *Musique concrète* synthetisch verarbeiten. Noch weiter geht auf diesem Weg der junge Ivo Malec, der in Paris bei Pierre Schaeffer arbeitet, und der zusammen mit Kelemen wohl zu den wichtigen Kräften der jungen Avantgarde zu zählen ist. Malecs Orchesterwerk „Pokreti u Boji“ (Bewegungen in Farben) steht mit seinem differenzierten Klangbild jedenfalls in starkem Kontrast zu den meisten jugoslawischen Partituren, die fast immer das volle Orchester in dauernde Tätigkeit versetzen. Einer der wenigen, die dem Ideal der schwelgerischen Klangfülle abgeschworen haben, ist Kresimir Fribec, von dem man schon früher in einer Belgrader Aufführung das hochinteressante Ballett „Vibrazioni“ kennengelernt hat. In den „Assonanzen“ für Klavier, die der Pianist Freddy Došek intelligent interpretierte, hat Fribec die Klangaufspaltung geradezu zum Programm erhoben.

Interpretatorisch entfaltete Zagreb für seine erste Biennale die reichen Möglichkeiten seines Musiklebens: neben den Konzerten der Philharmonie standen Kammerkonzerte mit Antonio Janigros Solisten und mit dem Zagreber Streichquartett. Die Zagreber Oper zeigte aus ihrem reichhaltigen zeitgenössischen Repertoire Prokofieffs „Verlobung im Kloster“, Werner Egks „Revisor“, Britten's „Raub der Lukrezia“ und eine exzellente Aufführung von Bartóks Ballett „Der wunderbare Mandarin“.

Wolfgang Steinecke

Zürcher Publikum von moderner Christus-Tragödie ergriffen

Unter den 14 Opern und mehr als 20 anderen musikalischen Bühnenwerken, die Bohuslav Martinu (1890 bis 1959) schuf, nimmt die kurz vor seinem Tod vollendete „Griechische Passion“ wegen ihres Schwebens zwischen Opern- und Oratoriumsform eine Sonderstellung ein. Das Textbuch hat sich Martinu selbst nach dem berühmten gleichnamigen Roman des griechischen Dichters Nikos Kazantzakis angefertigt. Im Gegensatz zu dem Drehbuch des ebenfalls nach dem Roman gestalteten Films von Jules Dassin hat Martinu in seinem Libretto die politische Komponente des Romans — die Konflikte zwischen Türken und Griechen — völlig ausgeschaltet und sich auf die den Kern der Dichtung bildende moderne Christus-Tragödie beschränkt.

In den knappsten Zügen ergab sich folgender Inhalt: In einem griechischen Dorf soll die Passion Christi als volkstümliches Schauspiel dargeboten werden. Der zum Darsteller des Christus ausgewählte Jüngling Manolios will sich, allen weltlichen Anfechtungen zum Trotz, immer mehr der Gestalt des göttlichen Erlösers gleichmachen. Er verläßt seine Braut und widersteht auch den Lockungen einer schönen Frau, die im Spiel die Maria Magdalena verkörpern soll und dann auch im Leben zu dieser Figur wird. Da Manolios und die kleine Schar seiner Anhänger die Besitzrechte der Dorfbewohner antasten wollen, wird Manolios vom Dorfpriester in den Bann getan und schließlich vom Darsteller des Judas getötet. Um diese Tragödie spielt noch das Schicksal einer Gruppe



Bohuslav Martinu: „Griechische Passion“

von Flüchtlingen, denen der Dorfpriester jede Unterstützung verweigert, und die dann, die Leiche des Manolios mit sich tragend, weiterwandern müssen.

In der ganzen Handlung ist das Nebeneinanderbestehen zweier Sphären — des realen Lebens und eines mit Visionen und religiösen Träumen erfüllten höheren Daseins — deutlich spürbar. Diese Doppelschichtigkeit der szenischen Vorgänge bestimmte auch in hohem Maße die musikalische Formgebung. Das Oratorienhafte tritt zumeist in den machtvollen Doppelchörigkeit benützenden Massenszenen und in der großen „Abschiedsrede“ des Manolios hervor, einer Rede, die den tiefsten Sinn von Martinus geistigem Anliegen enthüllt und die den Komponisten zu einer vokalen und instrumentalen Melodik inspirierte, die an schlichter, unmittelbarer Eindringlichkeit in seinem ganzen uns bisher bekanntgewordenen Schaffen nicht ihresgleichen hat. Die meist der religiösen Sphäre zugehörigen Chöre gaben Anlaß zur Einbeziehung von Elementen liturgischer Musik der Ostkirche und der Altslawen; aber sowohl hier als auch bei der Verwendung der slawischen Folklore dringt Martinus eigener „Ton“ immer wieder durch. Sein Persönlichstes gab er aber unserem Gefühl nach an jenen Stellen, an denen die Handlung über die Transposition der göttlichen Passion in rein menschliche Bereiche hinausgreift. Hier finden wir jene „große humane Lyrik“, die Martinu in den Mittelpunkt seines Werkes stellen wollte.

Die musikalische Leitung hatte als gefeierter Gast Paul Sacher, der nicht nur seit vielen Jahren mit dem

musikalischen Schaffen Martinus genau vertraut ist, sondern der mit dem Komponisten auch bis zu seinem Tode persönlich eng verbunden war. Die hingebungsvolle Liebe und gründlichste Sachkenntnis, die bei seinem Dirigieren in jedem Takte fühlbar waren, spornten alle Mitwirkenden zu außerordentlichen Leistungen an. Dies galt auch von den Inszenatoren, Direktor Herbert Graf als Regisseur und Teo Otto als Bühnenbildner. Graf gelangen nicht nur prachtvolle, an alte religiöse Bilder gemahnende Gruppierungen, er wurde auch dem geistigen Grundgehalt des Werkes, der Aktualisierung der Christus-Idee, vollkommen gerecht. In diesem Punkte wurde er auch erheblich von den zwischen absolutem Realismus und symbolhafter Darstellung klug die Mitte haltenden Dekorationen Teo Ottos unterstützt.

Die Solisten leisteten Hervorragendes an lebensvollem Spiel und visionärem Gesangs Ausdruck. Unter ihnen sind besonders zu nennen: Glade Peterson, der eine ideale Verkörperung der Christus-Gestalt des Manolios darbot; Sandra Warfield, welche die Wandlung der hemmungslosen Buhlerin zur büßenden Maria Magdalena völlig überzeugend darzustellen verstand; Fritz Peter, der in sehr drastischer Weise von einem skrupellosen Handelsmann zu einem selbstlosen Wohltäter wurde; James Pease als unbarmherziger, dämonische Züge tragender Dorfpriester. Entscheidendes zum Erfolg des Ganzen trugen auch die meist achtschimmig geführten Chöre bei.

Zweifelloos stellte die Uraufführung dieser Oper das musikalische Hauptereignis der Zürcher Juni-Festwochen 1961 dar. Das Premierenpublikum war von der von allem traditionellen Opernwesen abweichenden Form der „Griechischen Passion“ anfangs etwas überrascht. Es erkannte aber bald die hohen poeti-

schen und musikalischen Werte und zeichnete das Werk und die Ausführenden mit starkem Beifall aus, der von tiefer Ergriffenheit zeugte. Solche Ergriffenheit ist wohl die schönste Anerkennung, die einem zeitgenössischen Opernwerk beschieden sein kann.

Willi Reich

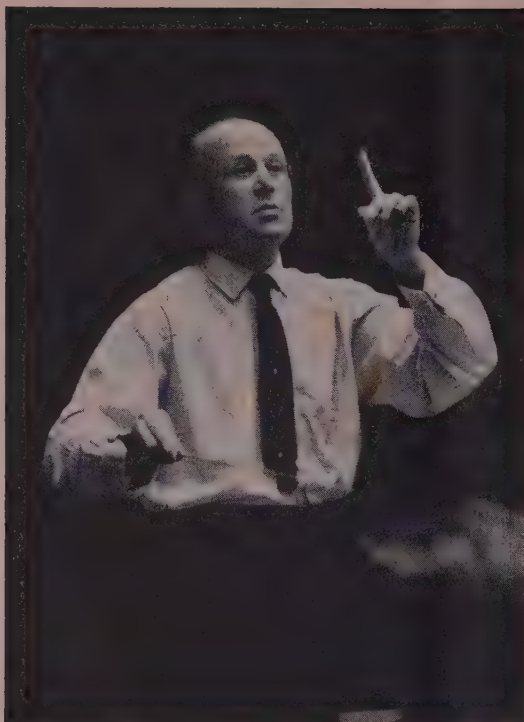
Ernest Bour koppelt »Il Prigioniero« und »Oedipus Rex«

Vor zehn Jahren, beim Frankfurter IGNM-Fest 1951, war Luigi Dallapiccolas „Prigioniero“ das große Ereignis. Publikum und Kritik erkannten sogleich die Bedeutung dieses Einakters als humanitäres Manifest und kompositorisches Chef d'oeuvre seines Autors, als wesentliches Zeugnis musikdramatischer Konzeption auf der Mitte des Jahrhunderts. Man kannte das Werk seither in Deutschland; Italien war ihm beim „Maggio Musicale 1950“ bereits gegenübergetreten. Erstaunlicherweise mußte mehr als ein Jahrzehnt seit der Uraufführung vergehen, bis diese Oper zum erstenmal auf einer französischen Bühne erschien. Das geschah in Straßburg, wo der Opernchef Ernest Bour keine Saison ohne mindestens eine Erstaufführung gegenwärtigen Musiktheaters vorübergehen läßt. An dem Abend, der hier zur Rede steht, hatte er den „Gefangenen“ mit Strawinskys „Oedipus Rex“ kombiniert, wobei sich der ebenfalls staunenerregende Tatbestand ergab, daß das antikisierende Opernatorium an diesem Frühlingstag des Jahres 1961 zum erstenmal im regulären Spielplan eines französischen Opernhauses auftrat. Bis dahin hatte man es szenisch sogar in Paris nur als Gastvorstellung ausländischer Ensembles gesehen.

Die Verbindung beider Werke mag eine gewisse Parallelität in den geistigen Angelpunkten der Stoffe zeigen. Handelt „Oedipus Rex“ von der Ohnmacht des Menschen gegenüber der außerirdischen Gewalt eines blindlings verhängten Schicksals, so schürt sich bei Dallapiccola der dramatische Knoten aus derselben Ohnmacht, die hier der unnachsichtigen Macht politisch-religiöser Despotie gegenübersteht. Dieser Versuch einer Parallelkonstruktion zwischen den beiden Tragödien will jedoch die tatsächlich vorhandenen Gegensätze nicht im mindesten verkleistern. Neben der Kongruenz (zu der auch die in beiden Fällen wirksame Aktualität aus historischer Distanz tritt) sind es gerade die Kontraste, von denen der Straßburger Abend seine äußerst starke Wirkung empfing. Man kann einen solchen Kontrast schon aus dem Opfergang der beiden Hauptpersonen ableiten: Oedipus ist in die Hand der Götter gegeben, dem Gefangenen hingegen spinnt ein Exponent der Obrigkeit die sadistische und mordende Intrige. Der eine Stoff transzendiert im religiösen Bereich, der andere im humanitären. Es stehen sich also Mythologie und Geschichte gegenüber, wobei sich im einen wie im anderen Fall am Ende die Frage nach Sinn und Freiheit menschlichen Daseins und Strebens stellt.

Mythologie und Geschichte — hier, aber mehr noch in der gegensätzlichen Stilposition der Komponisten Strawinsky und Dallapiccola liegen die Wurzeln für den äußerlich faßbarsten Kontrast, der die Gegenüberstellung beider Werke bestimmt; er betrifft ebenso die szenische Grundkonzeption wie die konstruktive und klangliche, kurz: die musikalische Imagination. Episch-oratorische Form, strenge, archaisierende Haltung hier; dramatisierende Position, sinfonisch durchkomponierte, auf der Basis italienischer Operntradition des 19. Jahrhunderts, auf leitmotivischer Technik, impressionistischer Klanglichkeit und freigesetzter Chromatik entwickelte Gestaltung dort. Immer wieder kommt dem Hörer bei Dallapiccolas „Prigioniero“ der „Wozzeck“ von Alban Berg in den Sinn. Beide Werke haben den Willen zur vielschichtigen Synthese gemeinsam; und hat man den „Wozzeck“ eine „Oper des sozialen Mitleids“ genannt, so könnte man den „Gefangenen“ als „Oper des humanitären Protestes“ bezeichnen.

Der im Grunde psychologisierenden Identifikation Dallapiccolas stellt Strawinsky jene objektivierende Distanz entgegen, die sich zwar historischer, formaler und rhythmischer Anregungen der alten Nummernoper Bachs, Händels, Verdis und der eigenen „Noces“ bedient, kraft ihres reduzierenden Stilisierungswillens das Drama aber in jenen Bereich versetzt, wo es sich vom „Geschehen“ zum „Gleichnis“ wandelt, Medium des Außerirdischen wird und den Charakter versteinelter Monumentalität annimmt. Folgerichtig hatte Straßburgs kluger und vielerfahrener Opernregisseur Bronislaw Horowicz die in der Partitur fixierten Aufführungshinweise in der Richtung auf strenge Archaisierung noch gesteigert. Hierhin gehört vor allem seine Vision einer harten, farbigen Antike (Bühnenbild und Kostüme: René Allio), hierher gehören die drei zentralen Portale der griechischen „skéné“, die — einziges gegenständliches Dekor — als Vehikel für die Auftritte der Hauptpersonen dienen. Vehikel im wahren Sinn: unvergeßlich, wie Kreon, Jokaste und Oedipus als Statuen mittels beweglicher Plattformen auf das Szenarium geschoben werden. Eine großartige, vom griechischen „Ekkykléma“ inspirierte Idee von Horowicz, Symbol göttlicher Schicksalsbestimmung, die mit Menschen gleich Schachfiguren operiert. In dieser szenischen Gesamtkonzeption, die den Chor als rein dekoratives, unbewegtes Element betrachtet und — im Sinne Strawinskys — den Hauptpersonen nur die Bewegung von Kopf und



Ernest Bour

Armen zugesteht, hätte eine weitere Absicht des Regisseurs möglicherweise einen fruchtbaren Kontrast setzen können. Horowicz ließ auf einer elliptischen Plattform Inhalt und Sinn der Handlung durch drei Tänzer choreographisch ausdeuten. Leider aber vermochte der Choreograph Horowicz die Absichten des Regisseurs Horowicz keineswegs adäquat zu erfüllen. Das Ergebnis war rhythmische Gymnastik und platte Vordergründigkeit, wo man an sich nach äußerster Sublimierung gestrebt hatte. Diese Vordergründigkeit mußte sich um so störender auswirken, als Ernest Bours musikalische Leitung in ihrer gläsernen und kühlen, dennoch geistig überaus aktiven Haltung sich jeden Effekt um seiner selbst willen versagte, dabei aber nicht das geringste Detail außer acht ließ, das irgend für die Darstellung des Wesentlichen von Bedeutung sein konnte.

Dieses Wesentliche sieht Bour von jeher mehr in strukturellem Aufbau und zeichnerischer Linie als im Stimmungswert einer Partitur. Die Farbe wird bei ihm rechtens zum Element der Klangkonstruktion. Und von diesen Ausgangspunkten her bot er eine aufwühlende Wiedergabe des „Gefangenen“: intensiv bis zur äußersten Anspannung des Effekts; sensitiv im klingenden Nachvollzug seelischer Zwischenwerte bei den Grenzregionen von Verzweiflung und Zuversicht; strukturelle Durchleuchtung hier ebenso wie im „Oedipus Rex“, nun aber geladen mit den Energien jener direkten humanitären Identifikation, der er kurz zuvor die nicht minder bewußte und unmittelbare Spannung stilisierende Distanz



Igor Strawinskys „Oedipus Rex“ in Straßburg

gegenübergestellt hatte. Die Bewegungsfähigkeit in entgegengesetzten Bereichen, die Bour hier bewies, zeigte auch Bronislaw Horowicz. Er gab seiner Inszenierung des „Gefangenen“ jenen Grad von Realität, der die Handlung als irdisch ablaufendes Geschehen zwar glaubwürdig macht, andererseits aber ihren Charakter als Lehrstück, Menetekel und Protest nicht gefährdet.

Unter den Sängern des Abends dominierte mit beträchtlichem Abstand Oralia Dominguez als Jokaste in „Oedipus Rex“; eindrucksvoll auch Magda Laszlo in der Partie der Mutter („Der Gefangene“). Scipio Colombo

hatte die Rollen des Kreon und des Gefangenen übernommen, mit dem Ergebnis, daß er nur die letztere wirklich auszufüllen imstande war. Ausgezeichnet in Geist und Technik schließlich Helmut Melchert (Oedipus). In den übrigen, weniger umfangreichen, aber nicht ungewichtigen Partien bewährten sich Joseph Peyron, André Vessières, Christian Wolf und Antoine Lazarus. Es bewährte sich auch das Straßburger Publikum. In dem langanhaltenden Beifall schwang neben der Achtung vor der Wiedergabe jene Intensität mit, die aus dem wirklichen Verstehen resultiert.

Rudolf Neuhaus

Moderne Musik in zwei Pariser Konzertsälen sehr gefragt

Banalität und Dürftigkeit der Konzertprogramme — diese Krankheit ist gewiß nicht nur auf Paris beschränkt, sie grassiert in vielen Großstädten der Welt. Man muß aber schon sagen, daß die Pariser Konzertveranstalter und Opernhäuser in den sechs Monaten der letzten Wintersaison an Eintönigkeit und Einfallslosigkeit der Programmgestaltung alle Rekorde geschlagen haben. Die einzig interessanten Programme mit einigen Novitäten, die gerade noch die Saison gerettet haben, sind zwei Organisationen für zeitgenössische Musik zu verdanken: dem von Pierre Boulez geleiteten „Domaine musical“ unter der Schirmherrschaft von Jean-Louis Barrault im Odéon-Théâtre de France und der „Musique d'aujourd'hui“, die Maurice Jarre unter dem Patronat von Jean Vilar im Théâtre National Populaire des Palais Chaillot durchführt. Ist es nicht ein ausgefallener und geradezu paradoxer Gedanke, daß die einzig wirklichen musikalischen Neuheiten nur zur Aufführung gelangten durch die tatkräftige Unterstützung von zwei großen Schauspielern wie Barrault und Vilar, die beide keine Berufsmusiker sind?

Der „Domaine musical“ veranstaltete vier Konzerte, die „Musique d'aujourd'hui“ fünf Abende mit zeitgenössischer Musik.

Für den „Domaine musical“ hatte Pierre Boulez die Programme so zusammengestellt, daß die allerjüngsten Novitäten umrahmt wurden von Werken der großen Klassiker der Moderne: Schönberg, Webern oder Bartók. Unter den neuen Werken muß an erster Stelle Karlheinz Stockhausens „Refrain“ genannt werden. Abgemildert erscheint hier jene typisch deutsche Strenge der Konzeption, die der junge Komponist sonst ein wenig zu systematisch zu betreiben pflegt. Stockhausen gibt sich in diesem Werk freier, weicht von seinen vorgefaßten Prinzipien ab, mit dem Resultat, daß sich sein höchst erfindungsreicher und verfeinerter Forschergeist verstärkt in der Sphäre des rein Klanglichen geltend macht. Luigi Nonos schon etwas älteres Werk „Y su sangre ya viene cantando“ gewinnt nicht, wenn es wie hier aus seinem Zusammenhang gerissen wird: dabei geht von

seiner Poesie und tragischen Gewalt viel verloren. In seinen „Tempi concertati“ führt Luciano Berio eine instrumentale Konversation durch, die nicht nur durch ihren kunstvollen Bau besticht. Darüber hinaus ist es ein Werk voller Musik, außerordentlich reich an klanglicher Erfindung. Berio bestätigt hier seinen Ruf als eine der bedeutendsten Persönlichkeiten der jungen italienischen Schule. In recht amüsanten Gestalt präsentiert sich die Komposition „Répons pour sept musiciens“ des Belgiers Henri Pousseur. Es handelt sich dabei um ein musikalisches Spiel, das auf einem Auslösen der Instrumentalisten beruht und sich nach Regeln vollzieht, die eine freie Entscheidung zulassen: auf einem großen Schachbrett, das auf der Mitte des Podiums aufgebaut ist. Gegen diese Idee ist an sich nichts einzuwenden. Im Gegenteil, sie ist sogar aufschlußreich für die Neigung gewisser junger Komponisten, den Zufall als musikalisches Mittel einzubeziehen. Hier wird jedoch dieses Spiel mit einer gewissen Schwerfälligkeit durchgeführt, so daß es viel an Überzeugungskraft einbüßt.

Im zweiten Konzert fiel vor allem die außerordentlich geglückte Uraufführung von Sylvano Bussottis „Torso“ auf (Libretto: Aldo Braibanti). Es handelt sich hierbei um einen recht bemerkenswerten Versuch, der zwischen Literatur und Musik steht — oder besser gesagt: der sowohl über die Literatur als auch über die Musik hinausgeht. Diese rhythmisch skandierende Lesung nach dem Text von Braibanti ist voller Frische, Verve und Drolligkeit. Wir haben hier ein Werk vor uns, das direkt aus dem Land kommt, in dem die Commedia dell'arte erfunden wurde. Ferner hörte man „Monades II“ von dem jungen Schweizer Komponisten Jacques Guyonnet. Diesem Instrumentalstück mangelt es nicht an einer gewissen Klangfantasie in der Entwicklung von sphärischen Geräuschen und ähnlichem aus dem Bereich der Science-fiction. Aber offensichtlich birgt diese Musik in sich bereits den Keim zu einem eigenen Akademismus. Im gleichen Programm begegnete man der Uraufführung von Girolamo Arrigos „Quarta occasione“ für sieben Gesangsstimmen und fünf Instru-

mente nach Texten von Eugenio Montale. Dieses Werk empfiehlt sich durch Sicherheit des Stils, Einfachheit und Sauberkeit: das alles bezeugt die Meisterschaft des jungen italienischen Komponisten. Außerdem aber besitzt dieser Musiker eine starke Sensibilität und einen wahrhaft poetischen Sinn. Ganz entschieden erweist sich die junge italienische Schule seit einigen Jahren als eine der aktivsten und fruchtbarsten in der Gegenwart.

Im dritten Konzert verursachte die Aufführung von Mauricio Kagels „Sonant pour guitare, harpe, contrebasse et instruments de peau“ einen großen Skandal. Eigentlich enthält dieses Werk aber nichts, was eine solche Reaktion bei einem Publikum rechtfertigen könnte, das bereits an die ausgefallensten Extravaganzen der jungen zeitgenössischen Komponisten gewöhnt ist. Man hat hier ein Stück vor sich, dessen Stil der Konzeption nach barock — ja sogar manieristisch gehalten ist. Allein auf seiner Preziosität beruht Wert, Bedeutung und Daseinsberechtigung dieser Partitur, die mehr dekorativ als ausdrucksvoll ist. Sehr kurzweilig gestaltet, lebt diese Musik von den Geräuschen zarten Knisterns, summender Insekten und so ungewöhnlichen Klängen wie dem Murmeln des Urwalds. Weniger überzeugten die beiden anderen Novitäten dieses Konzerts. Die Uraufführung der Klaviersonate des jungen französischen Komponisten Gilbert Amy hat mich ein wenig enttäuscht — trotz der unwahrscheinlich überlegenen Wiedergabe durch die wunderbare Pianistin Yvonne Loriod. Ohne Frage offenbart sich hier Gilbert Amys ursprüngliche Musikalität — doch zugleich auch ein Akademismus und Formalismus im Gefolge von Boulez. Die jungen Komponisten von heute sollten sich davor mit größter Sorgfalt hüten. Die andere Novität war ein „Concerto audio-visuel“, das von dem „Musiscope“ Nicolas Schoeffers vorgeführt wurde, einem Apparat, der Bildwerk und Musikinstrument zugleich sein will. In Wirklichkeit handelt es sich hierbei um fotografische Projektionen, die von einer auf Tonband aufgenommenen Musik begleitet werden. All das ist nicht gerade besonders neu. Die Lichtbilder sind im Stil einer reichlich abstrakten Malerei gehalten, und die Musik von Pierre Jansen ist äußerst mittelmäßig. Es war eine höchst langweilige und überholte Vorführung. Hier jedenfalls wären einige Pfiffe wohl angebracht gewesen.

Im Mittelpunkt des letzten Konzerts vom „Domaine musical“ stand die französische Erstaufführung des jüngsten Werkes von Pierre Boulez. In diesem Zusammenhang ist anzumerken, daß Boulez in den von

ihm geleiteten Konzerten nur selten seine eigenen Werke aufführt. Diese Bescheidenheit ist sehr zu bedauern, denn in der Kunst unserer Zeit bedeutet seine Kraft der Inspiration eine der zwei oder drei reichsten Quellen der Musik, die man heute in der Welt finden kann. Es handelte sich um „pli selon pli“ (Portrait de Mallarmé), das bereits in Deutschland und in der Schweiz mehr oder minder vollständig aufgeführt wurde. Das Werk fand eine ausgezeichnete Aufnahme bei den Parisern, die ja von Boulez im Grunde ziemlich wenig kennen, da seine Musik in Frankreich äußerst selten gespielt wird. Ja, dieses Werk hat sogar eine lebhafte Überraschung bei dem Publikum des „Domaine musical“ ausgelöst, das vornehmlich an Aufführungen von mehr oder weniger experimentellem Charakter besser gewöhnt ist als an Werke von solcher künstlerischen Vollendung. Hier sieht man sich einem Kunstwerk gegenüber, dem nichts Experimentelles mehr anhaftet, und das übrigens in keiner Weise avantgardistische Aggressivität zur Schau trägt. Der für Pierre Boulez so charakteristische Lyrismus entfaltet sich strahlend und setzt sich in eine Klangsprache um, die in ihrer höchst verfeinerten Struktur und Farbigkeit in allen Phasen genau dem Dichter entspricht, dem der Komponist hier huldigt: Stéphane Mallarmé. Hier wird mit aller Deutlichkeit klar, wie sich die Entwicklung bei Boulez im Sinne einer Bereicherung vollzogen hat. Der Musiker Boulez hat seit der knappen und pointillistischen Stimmung seines „marteau sans maître“ keinen schlechten Weg zurückgelegt. „pli selon pli“ ist von einer viel dichteren und großzügigeren musikalischen Substanz erfüllt, besonders im einleitenden Klavierprélude von erlesener Kostbarkeit und im Schlußteil des Tombeau — einem wahrhaft bewundernswürdigen symphonischen Stück. Wenn sich auch in allen Sätzen eine ganz persönliche Erfindungskraft von sprühender Lebendigkeit dokumentiert, so verleugnet Boulez doch keineswegs das Erbe von Meistern wie Debussy oder Olivier Messiaen und erweist sich als deren würdiger Nachfolger. Zu diesem Konzert war das Südwestfunkorchester von Baden-Baden nach Paris gekommen und stellte sich als eines der besten europäischen Orchester der Gegenwart vor.

Die Konzerte der „Musique d'aujourd'hui“ finden im Palais Chaillot statt unter Mitwirkung des Philharmonischen Orchesters der Radiodiffusion-Télévision Française. Das Prinzip der Programmgestaltung ist das gleiche wie beim „Domaine musical“: auch hier werden die großen klassischen Meister der Moderne — Strawinsky, Schönberg, Webern, Bartók

In der Tat, die Musik müßte eine Geheimwissenschaft sein — durch Schriften geschützt, die so langwierig und schwer zu interpretieren sind, daß sie die ganze Herde von Leuten entmutigen würden, die sich ihrer mit derselben Ungezwungenheit bedienen wie eines Taschentuchs. Außerdem schlage ich die Gründung einer Gesellschaft der musikalischen Esoterik vor, und zwar an Stelle der Versuche, die Kunst ans Publikum heranzutragen ...

Claude Debussy an Ernest Chausson



Italienische Erstaufführung
des „marteau sans maître“
von Pierre Boulez in Rom
Dirigent: Bruno Maderna
Solistin: Carla Henius

usw. — zusammen mit den jüngsten Novitäten aufgeführt. Was letztere betrifft, so wird der künstlerischen Auswahl jedoch größerer Spielraum gelassen: man nimmt hier auch Werke ins Programm, die nicht immer unmittelbar mit der seriellen Technik in Zusammenhang stehen.

So hörte man im 1. Konzert von Jean Durbin „La fête étrange“. Das erstmals in Paris aufgeführte Werk wurde sehr gut aufgenommen. Der junge französische Komponist übersetzt die so charakteristische Atmosphäre des Romans „Le Grand Meaulnes“ von Alain Fournier mit viel Poesie und klanglichem Raffinement und findet ungewohnte Töne in der Klangfarbe. Zweifellos ist Durbin der Ästhetik des musikalischen Impressionismus noch ein wenig verhaftet — doch versteht er es, die jüngsten technischen Errungenschaften geschickt auszuwerten. Gleichfalls als Pariser Erstaufführung hörte man „Le cercle des métamorphoses“ von Maurice Le Roux — ein Werk, das in der Konzeption vielleicht ein wenig zu absichtlich auf Gegensätzlichkeiten angelegt ist. Aber es beweist doch, daß der Komponist eine der interessantesten Begabungen der jungen zeitgenössischen Schule Frankreichs ist. Schade, daß er so wenig schreibt. Ferner wurden die „Metastasis“ des jungen Griechen Yannis Xenakis in Paris zum erstenmal gespielt. Abgesehen von einigen Ungeschicklichkeiten, kommt hier eine Persönlichkeit von unbestreitbarer Originalität zum Ausdruck. Und schließlich ist noch auf die „Cinco cantos de Lorca“ von Louis Saguer hinzuweisen, eines Komponisten deutscher Herkunft, der Franzose geworden ist, und der auf beachtliche Weise eine Synthese der gegenwärtigen Ausdrucksmittel erreicht hat. Dieses Werk ist außerordentlich schön, würdig der wunderbaren Gedichte Lorcás, von denen es inspiriert wurde, und würde es verdienen, auch im Ausland bekannt zu werden.

Im 2. Konzert wurde ein vielleicht etwas zu lang ausgedehntes „Notturmo“ von André Casanova aufgeführt. Die Partitur enthält jedoch bemerkenswerte

Momente, deren Ursprünge auf Alban Berg zurückgeführt werden könnten. Casanova ist noch ziemlich unbekannt, doch hat er als erster die serielle Technik in die französische Musik eingeführt, denn seine erste Komposition dieser Art stammt aus dem Jahre 1944. Ferner stand auf dem Programm der „Gesang der Jünglinge“ von Karlheinz Stockhausen — eine elektronische Komposition, deren Wiedergabe durch die Lautsprecher des Palais Chaillot leider ziemlich unvollkommen war und dem gut gelungenen Werk infolgedessen einen sehr schlechten Dienst erwies. Schließlich hörte man noch von Humphrey Searle „The Diary of a Madman“ nach Gogol, das einen außerordentlichen Erfolg verbuchen konnte, vor allem dank der Leistungen des führenden Solisten Jean Giraudeau (Tenor) und des jungen Dirigenten Pierre-Michel Le Conte. Zweifellos zählt dieses Werk zu Searles bedeutendsten Schöpfungen. Einen ganz besonderen Erfolg erzielte im 4. Konzert Karl Amadeus Hartmanns 7. Symphonie, die ebenfalls zum erstenmal in Frankreich aufgeführt wurde. Dieses architektonisch großartig gefügte und von bajuwarischer Kraft erfüllte Werk hinterließ einen sehr tiefen Eindruck. Das Publikum bereitete dem Komponisten die stürmischsten Ovationen der Saison. Es kommt selten vor, daß ein Pariser Publikum einen Komponisten — wer es auch sein mag — dazu zwingt, auf dem Podium zu erscheinen und sich persönlich für den Beifall zu bedanken.

Das 5. und letzte Konzert brachte als Pariser Erstaufführung „Anaklasis“, ein ungewöhnliches und faszinierendes Werk des jungen Polen Krzysztof Penderecki. Es ist mit großer Virtuosität instrumentiert und machte trotz seiner knappen Form starken Eindruck. Mit der schönen „Musique funèbre“ von Witold Lutoslawski, die in einem der vorhergehenden Konzerte aufgeführt wurde, war die zeitgenössische, lebhaftes Interesse erweckende polnische Schule weiterhin im Laufe der Saison sehr gut vertreten.

Claude Rostand

Aus dem Französischen von Helmut Lohmüller

Die Schnulze trägt einen Smoking

Unter diesem Titel berichtete Hans-Jürgen Usko in der Hamburger Tageszeitung „Die Welt“:

Zwischen Entrecôte und Eisbombe sagte der Oberbürgermeister, daß der deutschen Jugend die Zukunft gehöre — was jedermann aus dem Herzen sprach. Nur ging es aber an diesem Abend im Spiegelsaal des Kurhauses zu Baden-Baden (dunkler Anzug) weniger um die Zukunft der deutschen Knaben und Mädelein, es ging um die des deutschen Schlagers notabene. Es ging darum, dem deutschen Volke endlich das „verhättselte Lieblingskind“ zu gebären, wie es der Vorsitzende des Vorstandes mehrfach und trefflich formulierte — und es ging nicht nur an diesem Abend darum.

Nun ist es also da, das „verhättselte Lieblingskind“, aus der Taufe gehoben am Sonntagabend in der sogenannten „Endausscheidung der deutschen Schlagerfestspiele“ — und ich bin Patenonkel, und nun müßte ich Bonbons kaufen und silberne Löffelchen, und verhättseln müßte ich es, das Kindlein, auf daß es groß und stark und vor allem gesellschaftsfähig werde. Denn darauf kommt es an.

Baden-Baden ist das Bayreuth der leichten Muse. Dort hat man dem legitimen, sogar liebenswerten Wechselbalg Schlager sozusagen einen Smoking angezogen — auf daß er gesellschaftsfähig werde.

Die Schnulze ist in die Salons eingezogen. Sie geniert sich als feine Dame, sie wird den kleinen Finger spreizen, wenn sie das Täßchen Tee an den Mund führt, und jeder Song wird von nun ab Chanson heißen. Da wird der Sänger nicht mehr Sänger genannt, sondern Interpret — wie aus dem Festival die Festspiele geworden sind.

Man sagt nicht mehr, Leute, kommt und hört euch die hübsche, kleine Melodie an „Trallala“ und „Auf Liebe die Triebe“ — „O — aho, mein Herz ist froh“ und „Bumbum, mein Mund ist stumm“. In Baden-Baden „gab man sich die Ehre“, wenn es um den Schlager ging.

Früher war es so, daß man eine hemdsärmelige Hill-Billy-Shuffle, so eine Art texanische Folklore, eben auch in Hemdsärmeln besuchen konnte — nichts dergleichen in Baden-Baden, wo man ausgezogen war, den Schlager gesellschaftsfähig zu machen. Dunkler Anzug oder Gesellschaftsanzug waren vorgeschrieben — zu Schlagerfestspielen muß man in Zukunft mit ganz großem Gepäck fahren.

Der Oberbürgermeister gab sich die Ehre (dunkler Anzug)...

Und der österreichische Konsul beehrte sich, anläßlich der... (Straßenanzug).

Der Vorstand der Schlagerfestspiele e. V. erlaubte sich...

Und zum Festball wurde gebeten (Gesellschaftsanzug)...

Und die Kurdirektion lud anläßlich des deutschen Schlagers ein — zum großen Gesellschaftsbad, römisch-irisch und Strahlduschen (kein Anzug).

Bisher nannte man den Schlager immer eine leichte Kost, aber in Baden-Baden brachen die Tische vor schweren Delikatessen. Der Schlager wird von nun an nur noch im Zusammenhang mit Hummermajonäse genannt, mit Forellen und Kaviar, Spargelspitzen und Gänsebrüsten. Obwohl er weit davon entfernt ist, der deutsche Schlager, spritzig wie Champagner zu sein, hat man denselben zu trinken angesichts der Liebe und der Triebe und des Trallala und der „O — aho“ —, auf das er gesellschaftsfähig werde.

Das verhättselte Lieblingskind des Volkes nimmt sich indes im Smoking und bei Gänseleberpastete so eigenartig aus wie ein nacktes Fußballerbein auf dem spiegelglatten Parkett der Wiener Hofburg.

Als Patenonkel muß ich mit Nachdruck betonen, daß ich nichts, aber auch gar nichts gegen den guten Schlager habe — ganz im Gegenteil. Er ist ein amüsanter Zeitvertreib und manchmal so erfrischend wie die Strahlendusche im großen Gesellschaftsbad zu Baden-Baden. Ich stehe auch nicht an, den Schlager hochleben zu lassen, Trallala und O aho; aber als Patenonkel muß ich mich wehren, aus dem Kindlein einen Snob werden zu lassen oder einen Salonlöwen.

Das „verhättselte Kind des Volkes“ haben sie ihn genannt in Baden-Baden — sollen sie ihn doch dem Volke lassen. Er gehört auf die Straße und nicht in den Spiegelsaal des Kurhauses zu Baden-Baden. Ich will ihn morgens in meinem Badezimmer grölen und nicht abends im Smoking „interpretiert“ bekommen. Gesellschaftsfähig! Wenn ich das schon höre... Wer will denn hier eigentlich gesellschaftsfähig werden? Der Schlager — oder die, die ihn machen? Sie sind es, oder sie sind es nicht, und wer es nicht ist, wird es auch nicht durch einen „gesellschaftsfähigen Schlager“ werden und nicht durch den Smoking und den Champagner und auch nicht durch die Hummermajonäse oder durch das römisch-irische Gesellschaftsbad.

Wer in Baden-Baden die Taufe des „verhättselten Lieblingskindes“ des „Volkes“ miterleben wollte, mußte 25 Mark Eintritt bezahlen, mehr als zu einer Gründungs-Premiere, und so blieb das Volk draußen, als man sein Lieblingskind auf den Schild hob, eine reichlich groteske Geschichte. Die Macher waren unter sich, und so war aus den Festspielen ein Gesellschaftsabend geworden und kein Volksfest.

Nachdem ich nun als „Onkel Pate“ genug geschimpft habe, kann ich mich dem Kindlein zuwenden, das am Sonntagabend aus der Taufe gehoben worden war: mager, mickrig und reichlich runzelig, Alters-

runzeln. Ein Tango, ein Allerweltstango, alle Tangos der Erde in einem Tango. Eben ein Tango.

Er nun also ist der deutsche Schlager des Jahres 1961, ein Vivat dem deutschen Schlager des Jahres 1961 — nie wird er einer werden.

Eine Fehlgeburt, mit Verlaub, und ich werde, was dieses Kindlein angeht, auf den Kauf von Bonbons und Lutschern und silbernen Löffelchen verzichten können.

Und sonst? Auch sonst nichts. Der deutsche Schlager, der doch nun gesellschaftsfähig geworden ist, fand

während der Schlagerfestspiele zu Baden-Baden nicht statt. Hummermajonäse und Champagner waren umsonst geflossen. Smokings und Abendkleider hätten getrost im Schrank hängen bleiben können. Der ganze große Aufwand lohnte nicht, man hatte mit Sektpfropfen auf Graubrotkrümel geschossen — trotz der selbstbewußten Sätze, die im Programmheft des Vorstandes der Schlagerfestspiele e. V. zu lesen waren:

„Auch die Mitarbeit des deutschen Fernsehens beweist, daß es hier um Qualität geht.“

Eben nicht.

Moderne Musik auf Schallplatten

Serge Prokofieff: Konzert e-Moll für Violoncello und Orchester op. 58 / Darius Milhaud: Konzert Nr. 1 für Violoncello und Orchester (Columbia 33 CX 1425).

Mit unerhört virtuoser Technik und vollem, niemals sentimentalem Ton interpretiert Janos Starker diese zwei gegensätzlichen Werke. Bei Prokofieff verbinden sich exorbitante Schwierigkeiten wie Doppelgriffhäufungen und Oktavpassagen mit einer weitgespannten expressiven Melodik, während Milhauds spritzige Heiterkeit neben einer schwerelosen Bogenhand ausgeprägte Klangabstufungen des Solisten erfordert. Leider hält Walter Süsskind manchmal das sonst ausgezeichnet begleitende Philharmonia-Orchester London sehr stark zurück; er opfert zum Beispiel bei Milhaud im 2. Satz die Deutlichkeit des Kanons zwischen Flöte und Englischhorn zugunsten des hier nur gleichberechtigten Solocellos. Dieser

Mangel wird verstärkt durch die Aufnahmetechnik, die den Solisten durchweg in den Vordergrund stellt.

H. D. H.

Georges Migot: „Le Zodiaque“, 12 études de concert pour le piano (Lumen LD 3443 und LD 3445).

Mit liebevollem Nachspüren aller versponnenen Intimitäten versucht Jacqueline Eymar einen Spannungsbogen durch diesen überlangen Klavierzyklus aufrechtzuhalten. Aber selbst ihre eminente Anschlagskultur und mühelose Technik können der Kontrastarmut der oft improvisierend wirkenden Etüden kein Leben einhauchen. Fast eineinhalb Stunden hochgespannter Ausdrucksintensität ermüden den Hörer allzusehr, so daß „Le Zodiaque“ allein für den Interpreten ein esoterisches Vergnügen bleibt.

H. H.

Neue Noten

Conrad Beck: Zweite Sonate für Violoncello und Klavier (Verlag B. Schott's Söhne, Mainz).

Becks viersätziges zweite Cellosonate in ihrem schwebend bewegten Einleitungssatz, ihrem rhythmisch aparten, geistvoll-witzigen Intermezzo, ihrem melodisch fein und knapp geprägten Andante und dem brillanten Finale mit dem für den Schweizer Komponisten so charakteristischen Wechsel von $\frac{4}{4}$ -Takt zu $\frac{3}{8}$ besticht durch die Ökonomie der formalen und technischen Mittel und die herbe, durchsichtige Klangsprache. Es ist ein echtes Kammermusikwerk von behutsamer, linearer Durchdringung der Stimmen, das auf virtuose Schmuckelemente konsequent verzichtet, das aber in um so organischerer Weise höchst fesselnde Spannungen harmonisch-melodischen und klanglich-rhythmischen Charakters austrägt. E. Lt.

Wilhelm Killmayer: „Canti amorosi“ für Sopran- und Tenor-Solo und gemischten Chor a cappella (Verlag B. Schott's Söhne, Mainz).

„Quant voi la rose espanir“ (altfranzösisch), „Ohime! Se tanto amate“ (altitalienisch) und „S'abbase Amor a caccia“ (Torquato Tasso) sind die Titel der drei Dichtungen, die Killmayer in seinen „Canti amorosi“ in der Originalsprache verwendet hat. Rein klangliche Effekte (Vokalisieren) stehen im Gegensatz zu vorwiegend rhythmischen Formen und verleihen vor allem dem 1. Chor eine besondere Farbigkeit. Teil 2 und 3 zeigen unverkennbar den Einfluß von Carl Orff. Durch virtuose Interpretation können sicherlich die vorhandenen musikalischen Längen überbrückt werden. h. p. h.

„Bad Boy of Music“ heißt die Autobiographie von George Antheil, die 1945 in New York erschien. „Enfant terrible der Musik“ haben Jutta und Theodor Knust ihre Übersetzung des Buches betitelt, die Albert Langen — Georg Müller im vergangenen Jahr veröffentlichte. Mit freundlicher Genehmigung des Münchner Verlages haben wir der deutschen Ausgabe das Kapitel „Präzisionsmusik“ mit geringen Kürzungen entnommen.

Diesem Heft ist ein Prospekt des 37. Deutschen Bachfestes in Essen beigelegt.



Pirastro
SAITEN FÜR ALLE STREICHINSTRUMENTE

NEU BEI SCHOTT

KARL-BIRGER BLOMDAHL
Fioriture für Orchester (20')

PETER RACINE FRICKER
3. Sinfonie (29')

ALEXANDER GOEHR
Sutter's End-Kantate
für Baß-Solo, Chor und Orchester (35')

JAIN HAMILTON
Concerto
(Movements and Cadenzas)
für Klavier und Orchester (18')

HANS WERNER HENZE
Elegie für junge Liebende
Oper in 3 Akten von W. H. Auden
und Chester Kallman
Studienpartitur DM 48,—
Klavierauszug DM 45,—
Antifone für großes Orchester
Uraufführung 20. 1. 1962
(Berliner Philharmoniker, Herbert von Karajan)

KAREL HUSA
Poème
für Bratsche und Kammerorchester (13')
(demnächst in einer Neufassung des
Komponisten für Bratsche und Klavier)

MILKO KELEMEN
*Transfigurationen für Klavier und
Kammerorchester*
(Uraufführung April 1962 im „neuen werk“,
NDR Hamburg)

WILHELM KILLMAYER
La Buffonata
Klavierauszug DM 18,—
La Tragedia d'Orfeo, Ballettoper
Sappho — 5 Gesänge für Sopran
und kleines Orchester

JEAN MARTINON
Zweites Konzert für Violine und Orchester

SALVATORE MARTIRANO
Kontraste für Orchester (9')

"O that Shakespearean Rag"
für Chor und Kammerensemble

LUIGI NONO
"Intolleranza"
Azione scenica in due parti
Deutsche Erstaufführung Opernhaus Köln
Frühjahr 1962

"Ha Venido"
Canciones para Silvia per soprano e coro di
6 soprani

"Sarà dolce tacere"
Canto per 8 soli

ARIBERT REIMANN
"Ein Totentanz"
Suite für Bariton und Kammerorchester
Uraufführung 29. 9. 1961, Berliner Festwochen
(Dirigent Werner Egk, Solist Dietrich Fischer-
Dieskau)

Canzoni e ricercari
für Flöte (Altflöte ad lib.), Bratsche und
Violoncello
Uraufführung Berliner Festwochen 1961

HUMPHREY SEARLE
3. Sinfonie

GERHARD WIMBERGER
Partita giocosa für Orchester
Uraufführung 31. 1. 1962
im Österreichischen Rundfunk Wien
Étude Dramatique für Orchester

BERND ALOIS ZIMMERMANN
Présence
Ballet blanc en cinq scènes für Sprecher, Vio-
loncello und Klavier
Uraufführung am 8. September 1961 bei den
Tagen für neue Musik in Darmstadt

Dialoge
Konzert für zwei Klaviere u. großes Orchester

Collegium Musicae Novae

Die jüngsten Werke:

C·M·N 46 Helmut Eder (*1916)

**Musik für zwei Trompeten und Streichorchester
op. 23 Nr. 2** (15 Min.) Part. 15,-; 2 Trompeten je 2,-;
5 Streicher je 2,40

C·M·N 47 Helmut Bräutigam (1914-1942)

Festliche Musik für Bläser und Streicher (7 Min.) Part. 9,-;
5 Streicher, Flöte I, II, Oboe I, II, Trompete I, II, je 1,80

C·M·N 48 Alfred Koerppen (*1926)

Zwei Sätze über den Choral „Wir glauben all' an einen Gott“ (5 Min.)
Part. 4,50; 3 Trompeten und 3 Posaunen je 1,20

C·M·N 49 Heinz Benker (*1921)

Concerto colorito für Orchester (17 Min.) Part. 18,-; 5 Streicher je 3,-; 9 Harmonie-
stimmen je 2,40

C·M·N 51 Albrecht Rosenstengel (*1912)

Kleine Musik für Glockenspiel (Vibraphon) und Streicher (12 Min.) Part. 9,-; Glockensp. (Vibr.),
5 Streicher je 2,-

C·M·N 52 Jens Rohwer (*1914)

Kammerkonzert für 2 Querflöten und Streichorchester (17 Min.) Part. 15,-; 2 Solo-Flöten, 5 Streicher je 3,-

C·M·N 53 Hans Georg Bertram (*1936)

Tanzende Intervalle, Suite für Kammerorchester (11 Min.) Part. 15,-; 5 Streicher je 2,80; Klarinette, Fagott,
Horn je 2,50

C·M·N 54 Helmut Degen (*1911)

Kleine symphonische Musik für kleines Orchester (13½ Min.) Part. 18,-; 5 Streicher, Flöte, Oboe, Pauke je 2,-

Preise in DM · Sonderprospekt kostenlos auf Anforderung!

Breitkopf & Härtel · Wiesbaden

URAUFFÜHRUNG

Peter Ronnefeld

DIE AMEISE

Oper in 4 Akten von

R. Bletschacher und P. Ronnefeld

am 21. Oktober 1961

„5. Woche Musiktheater des XX. Jh.“

Deutsche Oper am Rhein, Düsseldorf

edition modern

zeitgenössische komponisten

Belgien

Frédéric Devreese

Deutschland

Johannes Aschenbrenner

Günter Bialas

Rainer Glen Buschmann

Werner Heider

Hermann Heiss

Wilhelm Killmayer

Peter Ronnefeld

Bernd-Alois Zimmermann

England

Roberto Gerhard

Griechenland

Arghyris Kounadis

Jugoslawien

Krésimir Fribec

Niederlande

Henk Badings

Österreich

Friedrich Cerha

Thomas Christian David

Helmut Eder

Ivan Eröd

Hanns Jelinek

Irmfried Radauer

Gerhard Wimberger

Istvan Zelenka

Otto J. M. Zykan

Schweiz

Robert Blum

Rudolf Kelterborn

Albert Moeschinger

Rolf Urs Ringger

Robert Suter

Jacques Wildberger

edition modern,

münchen - zürich - wien

Neue Musik auf



ARNOLD SCHÖNBERG (1874–1951)

Das gesamte Klavierwerk

1. Drei Klavierstücke op. 11 (1909) / 2. Sechs kleine Klavierstücke op. 19 (1911) / 3. Fünf Klavierstücke op. 23 (1922) / 4. Suite für Klavier op. 25 (1925) / 5. Zwei Klavierstücke op. 33a und b (1932)

Else C. Kraus, Klavier

30 cm (33 UpM) — BM 30 L 1503 — DM 21,—

BELA BARTOK (1881–1945)

Vier slowakische Volkslieder

für Chor mit Klavierbegleitung

SIEGFRIED REDA (1916)

Vier Chormusiken nach chinesischen Dichtungen

Süddeutscher Madrigalchor. Leiter: Wolfgang Gönnerwein.

Klavier: Gerd Lohmeyer

17 cm (45 UpM) — BM 17 E 010 — DM 7,50

WILLY BURKHARD (1900–1955)

Serenade für Flöte und Klarinette op. 92

Bläser der Nordwestdeutschen Musikakademie, Detmold.

Leiter: Albert Hennige

17 cm (45 UpM) — BM 17 E 301 — DM 7,50

Im Herbst erscheinen:

ERNST KRENEK (1900)

Lamentatio Jeremiae Prophetae

(erste vollständige Schallplattenaufnahme)

N. C. R. V. Vocaal Ensemble, Hilversum.

Leiter: Marinus Voorberg

PAUL HINDEMITH (1895)

Das Marienleben

(erste europäische Schallplattenaufnahme)

Sopran: Gerda Lammers. Klavier: Gerhard Puchelt

BELA BARTOK (1881–1945)

Sämtliche Streichquartette

1. Platte: Nr. 1, op. 7; Nr. 2, op. 17 / 2. Platte: Nr. 3 (1927); Nr. 4 (1928) / 3. Platte: Nr. 5 (1934); Nr. 6 (1939)

Das Fine Arts Quartet

**BÄRENREITER-MUSICAPHON
KASSEL**

Bücken, „Die großen Meister der Musik“,

12 Bände, neuwertig,

Gerigk „Unsterbliche Tonkunst“,

10 Bände, neuwertig,

zu verkaufen.

Angebot unter Kluge, Bonn, Kölnstraße 123.

STÄDTISCHES ORCHESTER ESSEN

Leitung: GMD Prof. Gustav König

sucht für sofort oder später

einen stellvertr. 1. Trompeter

mit der Verpflichtung: Bach-Trompete

Besoldung nach TO. K 1 (Ortskl. S) und
Stellenzulage 2.

Probespiel erforderlich. Teilnahme am
Probespiel verpflichtet ggf. zur Annahme
der Stelle.

Qualifizierte Bewerber mit entsprechender
Kenntnis der Konzert- und Opernliteratur
werden gebeten, ihre Bewerbungen unter
Angabe der Kennziffer 41/16 umgehend dem
Personalamt der Stadt Essen einzureichen.

Der Oberstadtdirektor

Das Sinfonieorchester

des

HESSISCHEN RUNDFUNKS

— Chefdirigent Dean Dixon —

sucht möglichst zum 1. Januar 1962, evtl. auch später,

einen 2. Violinisten

einen Bratschisten und

einen Cellisten

zum Beginn der Spielzeit 1962/63,
spätestens zum 1. September 1962

einen 1. Violinisten

Die Anstellung erfolgt nach dem Tarifvertrag des
Hessischen Rundfunks.

Probespiel erfolgt nach Einladung; erfolgreiche Teil-
nahme am Probespiel verpflichtet bei Wahl zur An-
nahme der Stelle. Qualifizierte Bewerber wollen bitte
ihre Angebote mit den üblichen Unterlagen richten an:

Personaldirektion des Hessischen Rundfunks,
Frankfurt/Main, Postfach 3294

NEUE MUSIK IN NOTEN UND BÜCHERN

Giselher Klebe:

„ALKMENE“

Oper in drei Akten

Text nach Kleist vom Komponisten

Uraufführung: 25. September 1961 • Berliner Festwochen im Rahmen der Eröffnung der Deutschen Oper Berlin

Westdeutsche Erstaufführung: November 1961
Bühnen der Stadt Essen

BOTE & BOCK • BERLIN/WIESBADEN

Jürg Baur

Ballata Romana für Klarinette

und Klavier. EB 6323 DM 8,-

BREITKOPF & HÄRTEL • WIESBADEN

Elegy for Young Lovers Elegie für junge Liebende

Oper in drei Akten von

Wystan H. Auden und Chester Kallman

Musik von

Hans Werner Henze

Deutsche Fassung von Ludwig Landgraf unter Mitarbeit von Werner Schatell und dem Komponisten

Soeben erschienen:

Klavierauszug (engl./deutsch) Ed. Schott 5100 DM 45,-

Studienpartitur Ed. Schott 5040 DM 48,-

Textbuch (engl.) DM 2,- Textbuch (dtsh.) DM 2,-

B. SCHOTT'S SÖHNE • MAINZ

TOSHIRO MAYUZUMI

Pieces for Prepared Piano and Strings

Auff.-Mat. lshweise / Stud.-Part. EP 6325 DM 6,-

C. F. PETERS • FRANKFURT

WALTER PELZNER, Steinhude am Meer

Spezialist für Schlaginstrumente, liefert in 1a Qualität erstklassige Orchesterinstrumente, wie Pedalpauken, Tam-Tams, Becken, Glockenspiele, Xylophone, Marimbaphone, Vibraphone, Konzerttrommeln (Dresdner), 1a Kalbfelle — Spez. Paukenfelle, Paukenschlegel, Filz, Tonkingrohrstiele, moderne Schlagzeuge in allen Kombinationen. Bitte Preisliste anfordern.



TÜBINGEN, Lange Gasse 29/31, Telefon 22 96

Gilbert Patent-Wirbel
machen das Streichinstrument erst vollkommen,
feinste Abstimmungen möglich,
gleichmäßiger, leichter Gang
FEINMECHANIK

Hochschulinstitut für Musik Trossingen

Leitung: Prof. Guido Waldmann

lehrt alle Fachgebiete der Musik, mit besonderer

Berücksichtigung des zeitgenössischen Schaffens;

gliedert sich in folgende Abteilungen:

Privatmusikerziehung, Schulmusik (Volks- und Mittelschule), Jugend- und Volksmusik, Rhythmik, Kirchenmusik, Chorleiter, Studio für Neue Musik, Bläuerschule. Vorbereitung zum Casals-Kurs in Zermatt.



PYRAMID
SAITEN

für alle Streich- und Zupkinstrumente

MUSIK-AKADEMIE DER STADT BASEL

Direktion: Walter Müller von Kulm, Dr. h. c. Paul Sacher

MEISTERKLASSE FÜR KOMPOSITION PIERRE BOULEZ

MEISTERKLASSE FÜR VIOLINE SANDOR VEGH

MEISTERKLASSE FÜR KLAVIER PAUL BAUMGARTNER

Beginn des Wintersemesters: 16. Oktober 1961

Auskunft u. Anmeldung beim Sekretariat, Leonhardstr. 6, BASEL (Schweiz), Tel. 0.61 / 24 59 35

Prière de vous référer toujours à notre revue.

BECK
BLONDAHL
BRESGEN
CARTER
CASTIGLIONI
DAVIES
EGK

von EINEM
FORTNER
FRANÇAIX
FRICKER
GENZMER
GOEHR

HAMILTON
HARTMANN
HELM
HENZE

HINDEMITH
HUSA
KELEMEN

KILLMAYER
LIEBERMANN
MADERNA
DI MAJO

MARTINON
MARTIRAMO
NONO
OHANA

ORFF
REIMANN

REUTTER
SCHOENBERG
SCHULLER

SEARLE
SEIBER

STRAWINSKY
SUTERMEISTER
TIPPETT

WIMBERGER
XENAKIS

ZIMMERMANN

ZEITGENÖSSISCHE MUSIK

SCHOTT

Mainz — London — New York — Paris — Zürich